





Ecdotica

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



Ecdotica

19
(2022)

**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 Autónoma 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 Autónoma 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

- ADAM VÁZQUEZ, *And lif is lust. The variants of lust in Chaucer's Troilus and Criseyde* 9
- POLLY DUXFIELD, *The Estoria de Espanna and the Crónica particular de San Fernando, and the notion of 'work'* 33
- LORENZO GERI, *Dalla letteratura alla storia. L'edizione di Percy S. Allen dell'Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami / From litterature to history. The edition of Percy S. Allen of the Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami* 57
- ELENA FOGOLIN, *Gli Apoftemmi di Plutarco nell'edizione giolitina del 1565: la strana vicenda della prefazione di Giovanni Bernardo Gualandi / The edition of Plutarch's Apophtegmata published by Giolito in 1565: Gualandi's preface* 79
- Foro / Meeting.** Editare i testi teatrali / *Editing the theatrical texts.*
- GONZALO PONTÓN, *Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa) / Editing Lope de Vega's theatre: from practice to method (and vice versa)* 119
- PIERMARIO VESCOVO, *Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità / Theatrical philology. Field limits and peculiarities* 134
- MARZIA PIERI, *La commedia del '500 fra palco e libro / The comedy of the 1500s between stage and book* 165

Testi / Texts

- MONICA BERTÉ, Scritti filologici di Silvia Rizzo. Un'antologia / *Philological writings by Silvia Rizzo. An anthology* 179

Questioni / Issues

- CLAUDIO LAGOMARSINI, Condizioni di poligenesi nella critica dei testi romanzeschi medievali (ancora su forma e sostanza) / *Conditions of 'polygenesis' in the Medieval Romance textual criticism (between 'substantial' and 'formal')* 255
- PASQUALE STOPPELLI, Se i filologi non credono nella filologia / *If philologists have no faith in philology* 281

Rassegne / Reviews

- M. Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione* (R. TRANQUILLI), p. 289 · Ch. Del Vento e P. Musitelli (eds.), *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)* (A. VUOZZO), p. 293 · R. Bertieri, *Come nasce un libro* (A. CAPIROSSI), p. 299 · G. Petrella, *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato* (A. SICILIANO), p. 308 · F. Bausi, *La filologia italiana* (F. D'AGOSTINO), p. 313 · L. Leonardi, *Critica del testo* (L. DI SABATINO), p. 319 · M.G. Kirschenbaum, *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage* (C. RAGUSA), p. 328

Cronaca / Chronicle

- The Society for Textual Scholarship's 2022 Conference: "Cultural Mappings" (Loyola University Chicago, 26-28 maggio 2022) 335

Saggi

«AND LIF IS LUST». THE VARIANTS OF LUST IN CHAUCER'S «TROILUS AND CRISEYDE»

ADAM VÁZQUEZ

ABSTRACT

In this article the variants of the word 'lust' are examined among 18 witnesses (16 manuscripts and two early-printed versions) of *Troilus and Criseyde*. The purpose is to show how textual variance gives the reader an insight of scribal dynamics. Thus, the comparison of contexts in which the variation of the word *lust* illustrates and furthers our understanding of textual transmission. Variance is further explained by a *continuum* in which *text* and *scribe* are opposite poles of an interaction that gives place to a diversity of changes, interventions, confusions, etc. Since this paper considers the literary work as the «workings of agency» which produces iterations and interpretations, scribal activity is particularly advantageous since it produces both, as Barry Windeatt explained, it is word-by-word literary criticism. Thus, through the lens of scribal activity, we can get a more comprehensive perspective of *Troilus and Criseyde* as a literary work.

Keywords

Troilus and Criseyde, lust, textual transmission, Geoffrey Chaucer, variation.

Articolo ricevuto: aprile 2022 referato: giugno 2022 accettato: luglio 2022

adamvazquezc@filos.unam.mx
Department of English - University of Saskatchewan,
9 Campus Drive
Saskatoon, SK S7N 5A5
Canada

Before Geoffrey Chaucer started writing *The Canterbury Tales*, he was busy writing a poem situated in the Trojan war called *Troilus and Criseyde*. Chaucer's poem draws inspiration from various sources, mainly Boccaccio's *Filostrato*, to the point that Barry Windeatt's edition offers the Italian's text next to his edited version of *Troilus* so that the reader can compare and appreciate Chaucer's craft as a poet and translator. Like every edition, it advances a reading proposal; it illuminates an area of Chaucer's work that might have been ignored or not as prioritized as the editor deemed necessary. Textual criticism, as I understand it, seeks to do more than offer curated texts but also to reflect on the process that gave place to the work. As Windeatt has already addressed Chaucer's position as a translation, I do not intend to explore it further. Still, I draw inspiration from his contributions, which will be more evident in the following lines. Thus, in this text, I will focus on the variants of the word 'lust' among the textual tradition of *Troilus and Criseyde* to reflect on what it might tell us from its specific scribal process. By the end of this paper, I categorize the kinds of variation the evidence shows, which can also apply to other medieval textual traditions.

This essay is part of a more extensive study of *Troilus'* textual tradition. The Chaucerian poem exists in 16 manuscripts and two early printed editions that offer significant relevant readings for the textual critic interested in the archetype. However, this textual tradition poses a problem. From the beginning of the 20th century, W.S. McCormick stated that he could not successfully establish a satisfactory "pedigree" of the *Troilus and Criseyde* manuscripts (McCormick 1901, p. 298). It has been clear that this textual tradition needs much analysis. Fortunately, digital scholarly editing makes it possible to use phylogenetic software to analyze textual traditions and hypothesize about their genealogy. Literary works such as Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales* (Barbrook et al. 1998), Dante's *Commedia* (Dante 2010), and *Monarchia* (Dante 2006) have been subjected to this kind of analysis to further our knowledge of their textual traditions. The same can be done for *Troilus and Criseyde*.

Transcription and collation are necessary to use phylogenetic software. Elsewhere, I have explained the fruitfulness of this process (Vázquez 2021). Nevertheless, the analysis of witnesses always suggests different paths of research. As part of that project, and in every project that has at its heart the examination of a textual tradition, one must study previous scholarship. Barry Windeatt dedicates a section in the introduction of his edition to «the scribal medium». It is an adaptation of his previously published article «Chaucer and Boccaccio». Windeatt suggests that

modern Chaucer readers should not ignore the variants produced by scribal transmission since they are valuable for understanding Chaucer's work. Most likely, after collating *Troilus*' witnesses, he could not resist but to pursue the peculiarities he noticed throughout the witnesses, a phenomenon to which I can relate. Windeatt argues that: «With varying levels of attainment, the scribes – as the near-contemporaries of Chaucer – can offer us the earliest line-by-line literary criticism of Chaucer's poetry, a reaction to what in the poet's text makes it distinctive and remarkable in its own time» (Windeatt 1979, p. 120).¹ This article aims to exploit this notion and, as stated before, inquire what variants of the word 'lust' might tell us about the idiosyncrasy of Chaucer's scribes. By the end of the article, it will be apparent that the vitality, eagerness and desire of Chaucer's fictional world in *Troilus* is so infectious that it affects characters and scribes in their respective levels.

The Literary Work

A notion of literary work is necessary to appreciate the work of scribes. Ideas about originality and copying have permeated through textual criticism. Debates on where the works of literature reside (compared to paintings, where *a priori* there is no doubt of the Mona Lisa's location, but one cannot be so sure of where exactly is *Troilus and Criseyde* or any other literary work) and how to study them have been the subject of many debates. Out of all the theoretical approaches, Paul Eggert's definition of a literary work as a «regulative concept» suits this article's purpose the best because it considers the interventions of the agents involved in literary production; in this case, the agents we focus on are scribes. According to Eggert, «[t]he work emerges not as an object but as a regulative concept that embraces the endless iterations of the text-document dialectic, a dialectic that inevitably involves the workings of agency and takes place over time» (p. 53). He specifies what the «workings of agency» are: «editing, as well as writing, copying and reading» (p. 54). In this sense, when one edits, one does within the work, and when a scribe copies, he or she also does. Therefore, by studying the fruits of copying, one engages with mul-

¹ Windeatt's article states that: «the responses of the scribes, however unconscious, can have a significant role for the modern reader of Ch. It is intrinsically unlikely that so much evidence from so many diverse and necessarily literate near-contemporaries of the poet should have no potential value as a contemporary commentary, line-by-line, upon the quality of the poetry that it transmits» (Windeatt 1979, p. 140).

multiple iterations within the work while simultaneously constituting it since copying and reading are among Eggert's «workings of agency». Multiple iterations instead of originality are the main focus of Eggert's position.

Literary theory has also dealt with the concept of 'copy'. The widely accepted idea is that a copy imitates the original. Thus, its resemblance and ability to represent the replicated object determine a copy's quality. However, some authors would argue that copies are the steps on which originality rests, thus, prioritizing the copy over the original. Jonathan Culler states «that the idea of the original is created by the copies, and [...] the original is always deferred – never to be grasped» (Culler 2000, p. 12).² Since iterations of a work are the manifestations of the workings of agency, studying the copies is engaging with the work to understand the scope of what it truly comprehends. In other words, if we bring together the notion of work as a «regulative concept» that embraces the multiple iterations and workings of agency with the deconstruction of the original/copy dichotomy, studying *Troilus and Criseyde* as a work implies necessarily to deal with the witnesses (multiple iterations) and understanding that the conditions in which these were made is fundamental. Taking this approach is not a curiosity that can be relegated to a note on the apparatus of an edition; it is bringing forward the work.

There are two additional reasons to focus on the copies and not the original: too much has been said on how to build a critical text, and in some ways, by comparing the texts of witnesses, the reader will likely also be thinking about the text – the archetype – that these witnesses evoke. Since copies and original are not exclusive terms but the constituents of dialectical interaction, it is impossible to talk about one without affecting the other.

The Variants of 'lust'

Before navigating through *Troilus and Criseyde's* textual tradition searching for variants of 'lust', it is crucial to define the term. There is no better person to do it than Chaucer, or at least, Chaucer's Parson. In *The Parson's Tale*, in the lines dedicated to *Luxuria*, the Parson states that gluttony and

² Culler concludes on the mimesis/originality dichotomy: «Mimetic relations can be regarded as intertextual: relations between one representation and another rather than between a textual imitation and a nontextual original. Texts that assert the plenitude of an origin, the uniqueness of an original, the dependency of a manifestation or derivation of an imitation, may reveal that the original is already an imitation and that everything begins with reproduction» (Culler 1985, p. 187).

lechery are very close because they often work together. He reminds the audience that God dislikes lechery so much that he «dreynte al the world at the diluge» (Chaucer 2008, p. 317). The Parson goes on to emphasize that adultery is forbidden because the sacrament of marriage «was maketh by of God hymself in paradys» (Chaucer 2008, p. 317) and that it «bitokneth the knyttyng togidre of Crist and of hooly chirche» (Chaucer 2008, p. 317). Then, he explains that coveting someone else's wife is forbidden according to Saint Augustine and Saint Matthew, the latter who said, in the gospel, that «whose seeth a womman to coveitise of his lust, he hath doon lecherie with hire in his herte. Heere may ye seen that nat oonly the dede of this synne is forboden, but eek the desire to doon that synne» (Chaucer 2008, p. 317). This is the context in which the word 'lust' appears in *The Parson's Tale*. Therefore, it is reasonable to interpret lust as 'sexual desire'.

Another suggestion of how to interpret 'lust' according to *The Parson's Tale* can be found in the section dedicated to *accidia*. The effect of "Accidie" is that it will «nynymeth hym the love of alle goodnesse», therefore a person that falls victim to it will do «alle thyng with annoy, and with wrawnesse, slaknesse, and excusacioun, and with ydelnesse, and *unlust*» (Chaucer 2008, pp. 310-311). By referring to 'unlust', a word that formally is the contrary of 'lust', we can also infer that lust means to have a good disposition, to be able to appreciate 'alle goodnesse'. Therefore, 'lust' also stands for 'desire' (not necessarily sexual desire), 'eagerness', 'will'.³

With two functional definitions of lust inferred from a Chaucerian text, it is now possible to examine the diverse readings that witnesses register. To do so, I relied on Windeatt's critical apparatus. Digital collation was only conducted on three excerpts of *Troilus*: I 1-546; I 764-833; II 490-1225. So, the results of the digital collation will be confronted with Windeatt's apparatus, but the ones out of the sections that I analyzed rest on Windeatt's apparatus alone.

Overall, I found 26 *loci* in which where at least one witness read 'lust', 'lyst', or 'lusty'. I divided them into three groups: scribal variants, variants in which lust means 'desire', 'eagerness', or 'vitality', and the variants that could mean 'sexual desire'. Some readings could be in the second or third category. It is not surprising since literary texts have a degree of uncer-

³ These definitions are also backed by the *Middle English Dictionary*: «(a) Desire, wish, will; a desire, a wish; (b) after (at, to) ~, according to (one's) wish, at (one's) pleasure; ayenes ~, against (someone's) wishes; contrary to desire, unwillingly; (c) physical desire, bodily appetite; fleshes (fleshli, lichames) lust(es, lichamlich lustes, flesh ~, ~ of bodi, lust(es of flesh); (d) sexual desire, passion; fleshes (fleshli, lichamlich) lust(es, foul (lecherous) lustes, unclene (lichames) ~, ~ of bodi (horedom, lecheri, luxurie); (e) the will»

tainty that requires an active reader. The following table presents the variants where the book and the line are first, then Windeatt's text, and finally the variant and the sigils of the witnesses in which the variant is present.

TABLE 1
Variants of 'lust' in *Troilus and Criseyde*.

SPELLING VARIANT	'DESIRE, EAGERNESS, WILL, PLEASURE'	'SEXUAL DESIRE'
II 476 I shal myn herte azeins my lust constreyne lust] luste CpH3; liste H1	I 157 With newe grene, of lusty Veer the pryme lusty] ioly H2H4PhWn; forsyng H5	I 165 And namely, so many a lusty knyght lusty] yong H5
II 830 ffor euere mo, myn hertes lust to rente lust] luste Cp; liste D	I 733 But in his mynde of that no melodie of that no] no lust of Dg	I 443 ffor lust to hire gan quik- en and encesse lust] loue GgH5S1
III 1313 Of swich gladnesse, if that hem liste pleye liste] list to H5Sl; lest to PhR; lust to H3	II 159 In whom that alle vertue list habounde Gg In hom þat vertu euere in lust haþ bounde	I 462 And lif is lost, but 3e wot on me rewe And lif] Al my lyst H2Ph
IV 493 I that leuede yn lust and in plesaunce lust] list Ph	II 476 I shal myn herte azeins my lust constreyne lust] will H5Ph	I 462 And lif is lost, but 3e wot on me rewe lost] lust H5Wn
IV 1089 Hastow swich lust to hen thyn owen fo? lust] list JPh	II 752 Right 3ong, and stonde vnteyd in lusty leese in lusty leese] sorowles H5	I 984 As 3et, though that hire liste bothe and kowthe liste bothe and kowthe] lust loue nouht H4
IV 1091 Whi list the so thi self for- doon for drede list] luste Cp; lust ClH1; lest Ph	II 830 ffor euere mo, myn hertes lust to rente lust] lyf H2PhS2; loue H3	II 844 Of vertue roote, of lust fynder and hede lust] luf Cl fynder] fingir Gg
V 26 Of al his lust or ioies here- bifore lust] lustes D; lyst Ph	II 354 Whan euery lusty liketh best to pleye liketh] lestyþ GgH2Ph; lus- teth H3; listith H4HSJRCx	II 1134 Than to his lust— what sholde I more seye? lust] plesaunce H5

V 1255 What newe lust, what beaute, what science lust] liste H2Ph.	IV 493 I that leuede yn lust and in plesaunce lust] loue Gg	III 1422 Myn hertes lif, my trist and my plesaunce lif] lust R
V 1417 In 3ow lith, whan 3ow liste that it so be liste] lust H4	IV 1089 Hastow swich lust to hen thyn owen fo? lust] wil Gg	III 1690 ffor ech of hem gan oth- eres lust obeye lust] host R
	V 11 Ibrought a3eyn the tendre leues grene tendre] lusty Cx.	V 1831 Swich fyn his lust, swich fyn hath his noblesse his lust] hath lust. S1 lust] loue Cx
	EXCEPTIONS	
	III 1546 Desire al newe hym brende, and lust to brede lust] bost D	

It is not otiose to include what could be spelling variants because some of these may not be. The *Oxford English Dictionary*, in its definition for 'lust', provides a list of other languages. It says: «Danish lyst, modern Icelandic lyst (see list n. 4), which are cognate and synonymous but differ in declension» ('Lust, n.'). So 'lust' and 'list' are synonyms and cognates, and given the contexts in which they appear, it is difficult to assess if they were considered spelling variants or if there was a more specialized use of one or the other. The *Middle English Dictionary* says in its entry for list: «Some of the examples under *lust n.* may belong here» ('List – Middle English Compendium'). Thus, there is overlap and imprecision, precisely what the apparatus shows: some scribes will use one or the other. The form 'lyst' further complicates this situation.⁴ If the scribes vacillated between forms, a medieval audience could also do between the sense of the words in specific contexts. However, by the distribution of the forms, it seems that 'lust' is more present in contexts where 'sexual desire' makes sense.

⁴ Richard Osborn is said to be the scribe for Ph and sections of H2. Line I 462 reads in H2 «Al lyst is lost» and «Al list is lost» in Ph. Is that enough to indicate that either form was indistinct? Or is this only indicative of his practice?

a) Images of foliage. Spring, love, and departure

In considering this ambivalence, the variant in II 354 «Whan euery lusty liketh best to pleye» where H₃ reads ‘lusteth’, is perfect for examining. Even though the sense of the line would not change dramatically, it is suggestive that H₃ reads «lusty lusteth» given the context of this line in which Troilus just received good news. Pandarus was successful in his efforts of convincing Criseyde to meet with Troilus and tells him that: «ffor the haue I my Nece of vices cleene, / So fully maad thi gentilesse triste, / That al shal ben right as thi seluen liste» (Chaucer 1984, III 257-259). Troilus has declared before that his lust is so intense it burns him; he is a ‘lusty’ that ‘lusteth’ to play, and H₃’s readings suit this. Let us also consider the previous two lines, where a comparison between the lover and Spring is drawn: «But right so as thise holtes and thise hayis, / That han in wynter dede hen and dreye, / Reuesten hem in grene whan that May is» (Chaucer 1984, III 351-352). May is related to courtship in the tradition of medieval calendars,⁵ the simile of a world full of possibilities and vitality suits a lover who knows that his desire will be fulfilled. Troilus is synchronized with the environment that surrounds him. The two following examples signal the same.

In Book One, the description of Spring is full of vitality. The *General Prologue* of the *Canterbury Tales* opens with the virtues of April. The narrative voice praises nature’s renewal and the suitable weather for pilgrimage. In the case of *Troilus*, it is also the proper time for religious activities, *Palladiones feste*, which lead to Troilus’ setting his eyes on Criseyde for the first time:

And so bifel whan comen was the tyme
Of Aperil, whan clothed is the mede
With newe grene, of *lusty* Veer the pryme,
And swote smellen floures white and rede,

⁵ Bridget Ann Henish states that: «Gemini, the Twins, is the sign for May. By long tradition, rooted in the old story of Castor and Pollux, it is personified by two young men, but gradually a different choice is made from time to time, and the two become a young man and a girl. They are shown as lovers, either exuberantly entwined or just beginning to enjoy each other’s company. In a thirteenth century sculpture on Amiens Cathedral, the couple are portrayed with touching tenderness, gently holding hands. Such an interpretation of the sign may have paved the way for the depiction of spring as a season of human courtship rather than of nature’s renewal, a presentation that became ever more popular as the Middle Ages drew to a close» (Henisch 1999, p. 189).

In sondry wises shewed, as I rede,
 The folk of Troie hire obseruaunces olde,
 Palladiones feste forto holde.

(Chaucer 1984, I 155-161)

Some witnesses substitute 'lusty' for 'ioly' (H2PhH4Wn). This shared variant must have been in these witnesses' common ancestor.⁶ H5 reads 'forsyng'. Windeatt argues that 'ioly' is weaker than 'lusty' (Chaucer 1984, 95) and 'forsyng' paradoxically also seems like a more restrained and diluted version. This is also the first of many times that H5 will avoid the word "lust".

The beginning of Book Five describes Criseyde's departure from Troy. The time of year is the same, but this is a painful moment for the lovers:

The goldetressed Phebus heighe on lofte
 Thries hadde al with hise bemes clene
 The snowes molte, and 3epherus as ofte
 Ibrought a3eyn the *tendre* leues grene,
 Syn that the sone of Ecuba the queene
 Bigan to loue hire first, for whom his sorwe
 Was al that she deperte sholde amorwe.

(Chaucer 1984, V 8-14)

These green leaves are not lusty but tender. That is the case for all the tradition except for the text of Caxton's printed version that reads "lusty". This variant responds perhaps to the inertia that previous descriptions of the Spring set off. The portrayal of Spring ends here; however, some lines ahead, foliage imagery helps to express Troilus' despair:

This Troilus, with-ouen reed or loore,
 As man that hath hise ioies ek forlore,
 Was waytyng on his lady euere more,
 As she that was the sothfast crop and more

⁶ It goes beyond the present text's scope to present the evidence that shows that H2PHH4Wn share a common ancestor below the archetype. The phylogenetic analysis that I conducted shows that the number of variants that these witnesses share goes beyond polygenetic agreement, and the variety in the kind of variants they share ranges from the minute, monosyllabic words to substantive variation. Robert K. Root, who did not rely on Lachmann's method for his edition, acknowledges «[t]hat H2PhH4 are descended from a common ancestor, not Chaucer's original, is shown by their agreement in a number of readings manifestly corrupt» (Root 1916, p. 53). We also know that Wn agrees with these witnesses in lines I 1-546.

Of al his *lust* or ioies here-bifore.
 But Troilus, now far wel al thi ioie,
 ffor shaltow neuere sen hire eft in Troie.

(Chaucer 1984, V 22-28)

The narrative voice uses the expression ‘crop and more’ to signify ‘entirety’, that is, Criseyde was Troilus’ lust and happiness. D reads *lustes*, probably to be in concordance with ‘ioies’, and Ph reads ‘lyst’. The fact that ‘or’ is the conjunction means that these two elements are not synonymous; thus, ‘lust’ must mean something else or beyond ‘joy’. This image of foliage, along with the description of Spring and the tender leaves, build a scene in which Criseyde’s departure plucks Troilus’ desire away. Thus, it is poetic that the word ‘lust’ disappears from the description of Spring in most of the witnesses while Caxton’s reading reminds us that it could be there, but the lovers’ situation has gone in a different direction.

These metaphors of nature, leaves, and their absence, signify the end of the love affair. The excerpt where Troilus realized that «delibered was by perlement, / ffor Antenor to zelden out Criseyde» (Chaucer 1984, IV.211-212), which is the reason for her departure anticipates our collection of nature and foliage metaphors. The narrative voice says that Troilus was so disrupted by the news that:

And as in wynter leues ben birafte,
 Ech after other til the tree be bare,
 So that ther nys but bark and braunche i-lafte,
 Lith Troilus byraft of eche welfare,
 I-bounden in the blake bark of care,
 Disposed wood out of his wit to breyde,
 So sore hym sat the chaungynge of Criseyde.

(Chaucer 1984, IV 225-231)

Troilus is no longer a lusty tree full of leaves, Criseyde which was the ‘crop and more’ will be taken away, and this will not be the lusty Veer de Prime of joyful lovers; instead, it announces that Troilus will never see her again in the city.

b) Circumlocution. Indescribability, formal similarity, and decorum

H3 prefers the ‘lust’ form in a context that is full of eroticism. The following stanza is the best example where the consummation of Troilus and Criseyde’s affair takes place:

Of hire delit or ioies oon the leeste
 Were impossible to my wit to seye;
 But iuggeth 3e that han hen at the feste
 Of swich gladnesse, if that hem *liste* pleye.
 I kan namore, but thus thise ilke tweye
 That nyght bitwixen drede and sikernesse
 ffelten in loue the grete worthynesse.

(Chaucer 1984, III 1310-1316)

The narrative voice takes over but declares that it is impossible «to my wit to seye» anything about their joy. Then, it suggests to the audience that if they have experienced something similar, to judge how these lovers would want to play. This is an example of the indescribability *topos*, but the circumlocution's effectiveness around the consummation depends on the terms employed. In this case, it is up to the reader to decide if «lust to pleye» (H₃H₅PhRS₁[H₅S₁ list; PhR lest]) is more straightforward to connote 'sexual desire' than «liste pleye», or if the more subtle approach serves the lyrical construction in a better way.

Another example of the indescribability *topos* refers to a new encounter by the young lovers.

This is no litel thyng of for to seye;
 This passeth euery wit for to deuysel;
 Ffor ech of hem gan otheres *lust* obeye.
 Ffelicite, which that thise clerkes wise
 Comenden so, ne may nought here suffice;
 This ioie may nought writen be with inke;
 This passeth al that herte may bythyne.

(Chaucer 1984, III 1688-1694)

To understand R's variant 'lust]host,' it is essential to go back and establish the encounter's locations. Pandarus planned the first meeting. It happened in his house: «As forto bryngen to his hows som nyght / His faire Nece and Troilus yfere» (Chaucer 1984, III 514-515). Another encounter will be set by Pandarus also at the same place (Chaucer 1984, III 1669-1670). In addition to facilitating the lovers' meeting, Pandarus has also acted as a guide for Troilus and Criseyde. This is probably why, immediately after the narrative voice has said that no one can make justice to the lover's passion with words, although most witnesses read «ffor ech of hem, gan others lust obeye» (Chaucer 1984, III 1690), R reads «host obeye». It is unclear if this is a reading mistake due to similar word forms

since 'lust' makes better sense. However, that possibility would also explain why D reads 'bost' in line III 1546 «Desire al newe hym brende, and lust to brede» (Chaucer 1984). This line's background is of Troilus after returning to his "paleys" from his first encounter with Criseyde. It is possible to think that his arrogance was growing, however just some lines before we read that his desire for Criseyde burns him: «Thynkyng how she, for whom desire hym brende» (Chaucer 1984, III 1539). In both cases, the reader must jump through hoops to make sense of the variants in contexts where 'lust' fits better. Still, the formal similarity between the words seems like a more parsimonious explanation for variation, rather than some uneasiness with the implications of sexual desire.

The separation of lovers at the crack of dawn had to play an essential role in *Troilus and Criseyde*. In this case, the rooster 'comune astrologer' (Chaucer 1984, III 1415) along with «Lucyfer, the dayes messenger, / Gan for to rise and out hire hemes throwe» (Chaucer 1984, III 1417-18) will announce that the lovers must part ways. Criseyde says to his loved one:

«Myn hertes *lif*, my trist and my plesaunce,
That I was born, allas, what me is wo,
That day of vs moot make disseueraunce;
ffor tyme it is to ryse and hennes go,
Or ellis I am lost for euere mo.
O nyght, allas, why nyltow ouere vs houe,
As longe as whan Almena lay by loue?»

The erotic context contributes to R's reading: 'hertes lust'. This is parallel to another substitution case: «ffor euere mo, myn hertes lust to rente» (Chaucer 1984, II 830) which is in the opening lines of Antigone's song. In this case, H₂PhS₂ read 'lyf' and H₃ reads 'loue'. While the heart's love, life (vitality), and lust signify essential aspects of the self, they are distinct elements. Let us compare these variants to the list of elements with which Troilus serves Criseyde in his letter in Book V: «With herte, body, lif, lust, thought and al» (Chaucer 1984, V 1319). All of them are essential, all of them are distinct. Thus, the connotations are different, and these substitutions suggest a reaction from the scribes due to their sense of decorum.

An opposite point in the love affair of Troilus and Criseyde is at the beginning of Book Four. We have dealt above with the parliament's exchange of Criseyde for Antenor. In conversation with Pandarus, Troilus pronounces the following words:

«If thow hast had in loue ay yet myschaunce,
 And kanst it not out of thyn herte dryue,
 I that leuede yn *lust* and in plesaunce
 With here as muche as creature on lyue,
 How sholde I that foryete and that so blyue?
 O where hastow ben hid so longe in muwe,
 That kanst so wel and formely arguwe?»

(Chaucer 1984, IV 491-497)

Pandarus is trying to convince him to love someone else than Criseyde. Troilus argues that he cannot change his heart because he has «leuede yn lust and in plesaunce». However, Gg reads 'love' and Ph 'list'. Between 'love' and 'list', the latter seems more suitable for this context. *Filostrato's* text reads «lieto e goioso» ('happy and joyful' according to Barney's translation (Chaucer and Boccaccio 2006, 248)). Still, it reveals that Gg's scribe preferred to change the word to avoid the erotic sense.

c) Meanings other than sexual desire

As the categories show, lust is not always about sexual desire. There is a verbal exchange between Pandarus and Troilus in Book One. Troilus is «as stylle as he ded were» (Chaucer 1984, p. 723) because he keeps the pain of his love secret. Even though Pandarus attempts to get through him, Troilus does not respond. Pandarus opts for a more energetic intervention and yells:

And cryde "awake," ful wonderlich and sharpe,
 "What! slombrestow as in a litargie?
 Or artow lik an asse to the harpe,
 That hereth sown whan men the strynges plye,
 But in his mynde *of that no* melodie
 May sinken hym to gladen, for that he
 So dul ys of his bestialite?"

(Chaucer 1984, I 729-735)

Accidia is consistent with Troilus' symptomatology. Dg reads «no lust of melodie» in line 733. This particular reading opposes 'slombrestow' and 'litargie' to the pleasure of music. Pandarus compares Troilus to a donkey because both would not react. He indicates that donkeys are not capable of desiring melody. We saw before that the Parson defines it as 'unlust' and an incapability to enjoy 'alle goodnesse'. So this reading takes Troilus' state further by being emphatic, although the whole stanza's idea remains the same.

Another example of lust, meaning something other than sexual desire, is present in Book Two. Pandarus tells Criseyde that Troilus «so loueth the, / That, but 3e helpe, it wol his bane be» (Chaucer 1984, II 319-320). Then, he advises, «That 3e hym loue a3eyn for his louynge (Chaucer 1984, II 391), which causes her immense distress: «she began to breste a-wepe a-noon» (Chaucer 1984, II 408). Then Pandarus tries to turn the situation around and asks her to reconsider her position since if she does not correspond to Troilus' love, he and Pandarus will die of sorrow. Criseyde shows resistance, although there is also a hint of interest. With this background, it is possible to read the stanza in which lust by no means can connote 'sexual desire'.

“Of harmes two the lesse is forto chese;
 3et haue I leuere maken hym good chere
 In honour than myn Emes lyf to lese. –
 3e seyn 3e no-thing elles me requere?”
 “No, wis,” quod he, “myn owen Nece dere.”
 “Now wel,” quod she, “and I wol doon my peyne;
 I shal myn herte a3eins my *lust* constreyne.”
 (Chaucer 1984, II 470-476)

Criseyde accepts to show Troilus a pleasant demeanor so that her uncle does not die. After she makes sure that he does not request anything else from her, she states that she will sacrifice for her uncle and go against her wishes. In this context, Criseyde's wishes are to save her honor from disgrace. This explains why H5 and Ph substitute 'lust' for 'will'. It is a non-problematic and straightforward reading. Whether 'lust' is ironic in that context is a possibility that these two witnesses cancelled. An analogous example is «A3eins thi lust that helpeth the to thryue» (Chaucer 1984, II 1057), where 'lust' means 'will' again. Both examples use the phrase «against my/thi lust», so we can conclude in this case, it means 'against my/your will.'

d) Confusion

There are at least a couple of variants resulting from confusion. It is the case of H4 in Book One. The line is difficult to interpret.⁷ Pandarus talks to Troilus about Criseyde and reflects on the appropriate kind of love

⁷ Modern editors fluctuate as to how to read this line. Stephen Barney annotates for this line: «Even though she might both be pleased to and know how to (engage in

for her. He debates between «Celestial, or elles loue of kynde» (Chaucer 1984, I 979). Ultimately, Pandarus says:

«And for to speke of hire in specyall,
 Hire beaute to bithynken and hire youthe,
 It sit hire naught to hen celestial
 As 3et, though that hire *liste* bothe and kowthe;
 But trewely, it sate hire wel right nowthe
 A worthi knyght to louen and cherice –
 And but she do, I holde it for a vice.»

(Chaucer 1984, I 981-987)

Line 984 refers again to the two (bothe) kinds of love: celestial or earthly. However, for the H4 scribe, neither the referent nor the sense of the line was clear. H4 reads, «As yit / thouh that hir lust loue nouht» which simplifies the idea. While most witnesses preserve the dilemma between earthly and celestial love and how Criseyde could have both if she wanted, even though it is better suited for her to love a «worthi knight», H4 states that if she did not desire love, considering her beauty, she should decide to correspond Troilus. This variant also changes the rhyme, and overall, this stanza is very unstable.⁸

Another reading that was the product of miscopying is in Gg. This variant does not require any background; however, the way it affects the text gives *lust* a face that is nowhere else in the text. Pandarus is in conversation with Criseyde. She asks how Hector performed in battle, and Pandarus takes the chance to talk about Troilus:

«fful wel, I thonk it god,» quod Pandarus,
 «Saue in his arme he hath a litel wownde,
 And ek his fresshe brother, Troilus,
 The wise, worthi Ector the secounde,
 In whom that alle vertue *list* habounde,

heavenly love)» (Chaucer and Boccaccio 2006, p. 61), while James M. Dean and Harriet Spiegel interpret: «It did not suit her to be spiritual / At this time, although she liked and knew both [kinds of love: spiritual and physical]» (Chaucer 2016, 36). Windeatt does not comment on this line. Notice how the referent for 'both' changes according to the editor.

⁸ The stanza in H4 reads: «And forto speke of here in speciall / Here beute / to bethynkyn in her thought / It sit here not / to be celestiall / As yit / thouh that hir lust loue nouht / But treuli it sit her / bi hym me bouht / A worthi knyht to louyn 7 cherise / And but she do / I holde it for a vise.»

As alle trouthe and alle gentillesse,
Wisdom, honour, fredom, and worthinesse.»

(Chaucer 1984, II 155-161)

Pandarus says that virtue likes to be abundant in Troilus. A very straightforward couple of lines praising Hector's brother follow with a list of virtues. But line II 159 in Gg reads «In hom þat vertu euere in lust haþ bounde». In this witness, lust binds the virtues in Troilus. It is a commonplace that sexual desire enhances a lover's good character traits.⁹ Troilus changes in battle because of his enamourment:

But for non hate he to the Grekes hadde,
Ne also for the rescous of the town,
Ne made hym thus in armes forto madde,
But only, lo, for this conclusioun:
To liken hire the bet for his renoun.
ffro day to day in armes so he spedde,
That the Grekes as the deth him dredde.

(Chaucer 1984, I 477-483)

Thanks to Gg, it is a possible interpretation to attribute Troilus's courage to his lust for Criseyde. A copying blunder brought a positive aspect of lust that was not explicitly present in this literary work.

e) The unique case of H5

By looking at Table 1, it is noticeable that H5 substitutes the word lust several times. Out of the 26 variation *loci* reported in Table 1, H5 appears with substantial variants in seven of them. That is 27%, although, in some *loci*, H5 will agree with other witnesses. Above, I already mentioned that H5 avoids the word "lusty" in Spring's description and substitutes it

⁹ An example of this common place can be found in the Hispanic *Libro de Buen Amor*. The archpriest explains that courting a woman has great benefits: «el amor faz sotil al omne que es rudo, / faze fablar fermoso al que antes es mudo, / al omne que es covarde fazlo muy atrevudo, / al perezoso faze ser presto e agudo» (Ruiz 1990, c. 156). This is also present in Capellanus' love treatise: «Love causes a rough and uncouth man to be distinguished for his handsomeness; it can endow a man even of the humblest birth with nobility of character; it blesses the proud with humility; and the man in love becomes accustomed to performing many services gracefully for everyone. O what a wonderful thing is love, which makes a man shine with so many virtues and teaches everyone, no matter who he is, so many good traits of character!» (Capellanus 1990, p. 31).

with 'forsyng'. In the next stanza, there is a description of the festivity in Book One, which precedes Troilus' speech reprimanding the young folk susceptible to the temptation of love. So far, Troilus has never been in love, and his speech will accentuate his falling for Criseyde. The relevant aspect of the scenery is that nature and people, in general, are affected by the influence of Spring:

And to the temple in al hir beste wise
 In general ther wente many a wight
 To herknen of Palladion the seruyce;
 And namely, so many a *lusty* knyght,
 So many a lady fressh and mayden bright,
 fful wel arayed, both moeste, mene, and leste,
 3e, bothe for the seson and the feste.

(Chaucer 1984, I 162-168)

The knights, presumably, are Troilus' men. Lines ahead, we read: «This Troilus, as he was wont to gide / His 3onge knyghtes, lad hem vp and down» (Chaucer 1984, I 183-184). This line describes knights as young, which is one of the meanings that 'lusty' has. One could speculate that the occurrence of 'yong'¹⁰ lines ahead influenced H5's scribe into writing, «[a]nd namly so many ayong knyght». What is certain is that this scribe has substituted the word *lusty* twice in the space of nine lines.¹¹

Almost immediately after the *Canticus Troili* (I 400-434), where the son of Priam has surrendered himself to the god of love, the narrative voice describes Troilus' state:

So mucche, day by day, his owene thought
 ffor *lust* to hire gan quiken and encresse,
 That euery other charge he sette at nought;
 fforthi ful ofte, his hote fire to cesse,
 To sen hire goodly lok he gan to presse;
 ffor ther-by to hen esed wel he wende,
 And ay the ner he was, the more he brende.

(Chaucer 1984, I 442-448)

H5 reads 'love', but these are the effects of lust; there is no question: the fire, the burning, the single-mindedness of the lover that cannot think about anything else, and the yearning to see Criseyde's gaze again. It par-

¹⁰ That is the spelling in H5.

¹¹ The line where H5 substitutes 'lusty Veer de pryme' for 'forsyng' is I 157.

ticipates in the tradition that considers that: «Love is a certain inborn suffering derived from the sight of and excessive meditation upon the beauty of the opposite sex» (Capellanus 1990, p. 28). In this case, the H5 scribe is not alone since Gg and S1 also substitute 'lust' for 'love'. According to the quotation by Capellanus above, love is an acceptable reading; yet, it is also a less explicit one. The narrative voice has also mentioned lines before: «The fyre of loue» (Chaucer 1984, I 436). But 'lust' is also pertinent. In Capellanus, lines ahead from this definition of love, we read that: «For when a man sees some woman fit for love and shaped according to his taste, he begins at once to lust after her in his heart» (Capellanus 1990, p. 29).¹² Lust is related to fire; in the second stanza of his *Canticus*, Troilus says: «And if at myn owen lust I brenne» (Chaucer 1984, I 407). Furthermore, this line translates line 5 of Petrarch's sonnet CXXII «S'a mia voglia ardo, onde'l pianto e lamento» (Petrarca 2006) where 'voglia' means 'desire', 'will' and 'ardo' means 'I burn'. Given the precedent, it is no surprise that the H5 scribe substituted 'lust' for 'love'.

In Book Two, Criseyde is debating whether she should consider Troilus as her lover. She is in a very favourable position in which she does not need anything:

"I am myn owene womman, wel at ese,
 I thank it god, as after myn estate,
 Right 3ong, and stonde vnteyd in *lusty* leese,
 With-ouen ialousie or swich debate;
 Shal noon housbonde seyn to me 'chek mate'.
 ffor either they ben ful of ialousie,
 Or maisterfull, or louen nouelrie.

(Chaucer 1984, II 750-756)

Criseyde says that she is free in a delightful pasture to portray her very comfortable situation. Once again, nature reflects the state of one of the lovers. H5's scribe substitutes 'in lusty leese' for 'sorowles'. While it is true that Criseyde is in a good situation, without jealousy or debates, without sorrow, in its effort to go around the beautiful pasture, the H5 scribe has produced an image that is not as aesthetically pleasing.

When Pandarus gives his niece Troilus' letter, Criseyde does not react with enthusiasm; she takes the paper and asks his uncle to abstain from bringing her love letters:

¹² «Nam quum aliquis videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde», Andreas Capellanus, *De Amore* I.

fful dredfully tho gan she stonden styll,
 And took it naught, but al hire humble chere
 Gan forto chaunge, and seyde, "scrit ne bille,
 ffor loue of god, that toucheth swich matere
 Ne brynge me noon; and also, vnclre deere,
 To myn estat haue more rewarde, I preye,
 Than to his *lust*—what sholde I more seye?"

(Chaucer 1984, II 1128-1134)

As can be inferred by now, H5's scribe substitutes 'lust' for 'pleasance'. Although Criseyde's demand is practically the same, 'pleasance' is the weaker option in this context. The *leitmotif* of the rejection of lust in H5 indicates that these substitutions are not accidental.

It is then ironic, to say the least, that H5 turned lust into a lifestyle. Let us return to Book One after Troilus has recited his *Canticus* and a couple of stanzas after the line about lust that grew for Criseyde. The narrative voice informs the audience that every single hour of the day, Troilus says to himself the following words:

"Good goodly, to whom serue I and laboure
 As I best kan, now wolde god, Criseyde,
 3e wolden on me rewe, er that I deyde;
 My dere herte, allas, myn hele and hewe
 And lif is lost, but 3e wol on me rewe."

(Chaucer 1984, I 458-462)

«If you, my dear heart, do not show pity of my pain, my health, my aspect, and my life will be lost.» These are the words that Troilus says to Criseyde in his mind. The last line presents exciting variants. For example, H2 and Ph (which at this point share a scribe) read «Al my lyst is lost»,¹³ which gives the stanza a whole new meaning. All desire is lost if Criseyde does not correspond to Troilus' love. In this witness, the triad *health, aspect, life* is substituted for *health, aspect, desire*.

Nevertheless, H5 goes even further. In what must be an accident or some sort of lapsus, H5 reads: «And lyf is lust». ¹⁴ That is, if Criseyde does not take pity on him, his health, his aspect, and in general, his life will be desire. One cannot establish anything for sure, but it seems reasonable to say that lust was in the back of the mind of this scribe.

¹³ 'List' in Ph.

¹⁴ Wynkyn de Worde's text reads «And lyves lust», which could be a possessive.

Let these examples suffice to explore the scribes' tasks, interventions, reactions, and interpretations. If we examine these groups of variants: Images of foliage. Spring, love, and departure; Circumlocution. Indescribability, formal similarity, and decorum; Meanings other than sexual desire; Confusion; The unique case of H5, we see that the circumstances in which variation occurs are not particular to *Troilus and Criseyde*. The first case rests in the denotative capacity of the word 'lust', its ability to allude to something more than its immediate meaning. Given that the purpose is to go beyond itself, the subtlety can go past a scribe or result undesirable.

The second case is part of the poetic love conventions, where what must be understood needs not to be said. Every word surrounding the lovers' encounter adds to the subtextual eroticism in such a complex poetic context. It is similar to the first case since the purpose is not to be direct. It is an example of how with allusions and indetermination, poetry is more than information alone. The third case is about the word's multiple meanings, but it points to the opposite direction of the first two cases. However, these three can be grouped since they are similarly explained; their semantic or spelling instability brings them together, given that 'list/lyst' is very close in meaning and form. Thus we have a first group, the spelling/semantic variants.

The variants grouped under the subtitle *Confusion* are of a different sort since it is their similarity is not semantic but material, either graphic or auditive, since 'hap bounde' and 'habounde' are very similar readings in both realms.

Finally, the last case is the noticeable intervention of a scribe. Thus, we have three groups: semantic/spelling variants, material variants, and scribal intervention. It is also significant that these three groups of variants can be placed in a continuum where the opposites poles are text/scribe. The first two groups present variation that has to do more with the text itself, either the diversity of instability of meaning and form, while the third group is more related to the apparent scribe's personal bias. These groups may overlap and are just some of the reasons why variation may occur in the medieval copying dynamic. Nevertheless, these three groups exemplify some aspects of medieval transmission. By looking at the fruits of the scribal medium, we inhabit the world that produced *Troilus and Criseyde*. Barry Windeatt states that:

To ignore the evidence of the scribes except in so far as it can be categorized for the editorial purpose of determining originality is to pursue a modern ambition to create a text free from its scribal medium. This is in itself essentially a

falsification of how the poem was first read, through the medium of scribal copies with all their built-in adaptations and interpretations of the poet's intentions. (Windeatt 1979, pp. 140-141)

Thus, the work comprehends all its iterations and interpretations. The scribal response is particularly privileged since, as Windeatt says, it is word-by-word literary criticism and interpretation. Their copies are the earliest and most immediate record of access to the authorial text. They also play a crucial role as early disseminators of the work. 'Lust' provokes responses that are noteworthy for a modern reader. It is also clear that its place in this literary work is fundamental. When Troilus dies, the narrative voice summarizes his life in one stanza that is full of anaphora:

Swich fyn hath, lo, this Troilus for loue,
Swich fyn hath al his grete worthynesse;
Swich fyn hath his estat real aboue,
Swich fyn his *lust*, swich fyn hath his noblesse;
Swich fyn hath false worldes brotelnesse:
And thus bigan his louyng of Criseyde,
As I haue told, and in this wise he deyde.

(Chaucer 1984, V 1828-1834)

Caxton's text reads 'loue' instead of 'lust'. But love has already been mentioned in the first stanza line. It is more than evident that Troilus' lust must be highlighted along with his love, value, and nobility. In Chaucer's *Boece*, one can read that: «ordenaunce of thynges is bounde with love, that governeth erthe and see» (Chaucer 2008, p. 420). In the case of the fictional world of *Troilus and Criseyde*, April, with its soothing rains, witnesses the lusty leaves and where the lust and fire go together; one can agree with Richard Osborn and H5's scribe and conclude that *all life is lust*.

Bibliography

- «Andreas Capellanus: De Amore I», n.d., accessed March 31, 2021, <https://www.thelatinlibrary.com/capellanus/capellanus1.html>.
- Barbrook et al. 1998 = Barbrook, Adrian C., Christopher J. Howe, Norman Blake, and Peter Robinson, «The Phylogeny of The Canterbury Tales», *Nature* 394 (1998), pp. 839-839, <https://doi.org/10.1038/29667>.

- Capellanus 1990 = Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, translated by John Jay Parry. New York, Columbia University Press, 1990.
- Chaucer 1984 = Geoffrey Chaucer, *Troilus & Criseyde. A New Edition of The Book of Troilus*, edited by Barry A. Windeatt, New York, Longman, 1984.
- . 2008 = Geoffrey Chaucer, *The Riverside Chaucer*, edited by Larry Dean Benson [3rd ed], Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.
- . 2016 = Geoffrey Chaucer, *Troilus and Criseyde*, edited by James M. Dean and Harriet Spiegel, Broadview Editions, Peterborough, Broadview, 2016.
- Chaucer and Boccaccio 2006 = Geoffrey Chaucer and Giovanni Boccaccio, *Troilus and Criseyde, with Facing-Page Il Filostrato*, edited by Stephen A. Barney, New York, W.W. Norton, 2006.
- Culler 1985 = Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. South Atlantic Review*, Ithaca, Cornell University Press, <https://doi.org/10.2307/3199497>.
- . 2000 = *Literary Theory: A Very Short Introduction* [reissued], Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Dante 2006 = Dante Alighieri, *Monarchia*, edited by Prue Shaw, Birmingham, Scholarly Digital Editions, 2006.
- . 2010. Dante Alighieri, *Commedia*, edited by Prue Shaw, Birmingham, Scholarly Digital Editions, 2010, <http://sd-editions.com/AnaAdditional/commedia-online/home.html>.
- Henisch 1999 = Bridget A. Henisch, *The Medieval Calendar Year*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1999.
- «List – Middle English Compendium», n.d., accessed March 28, 2021, https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED25746/track?counter=2&search_id=6211196.
- «Lust, n.», n.d., in *OED Online*, Oxford University Press, accessed March 28, 2021, <http://www.oed.com/view/Entry/111374>.
- McCormick 1901 = W.S. McCormick, «Another Chaucer Stanza?», in *An English Miscellany; Presented to Dr. Furnivall in Honour of His Seventy-Fifth Birthday*, edited by W.P. Ker and Walter W. Skeat, pp. 296-300, Oxford, Clarendon, 1901, <http://archive.org/details/cu31924013355726>.
- Petrarca 2006 = Francesco Petrarca, *Cancionero I*, edited by Gianfranco Contini, translated by Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2006.
- Root 1916 = Robert K. Root, *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus*, London-New York, Oxford University Press, 1916.
- Ruiz 1990 = Juan Ruiz *Libro de Buen Amor*, edited by Jacques Joset, Madrid, Taurus, 1990.
- Vázquez 2021 = Adam Vázquez, «Transcribing and Collating for Digital Stemmatology», in *Digital Studies / Le Champ Numérique* [Forthcoming].
- Windeatt 1979 = B.A. Windeatt, «The Scribes as Chaucer's Early Critics», *Studies in the Age of Chaucer* i, 1 (1979), pp. 119-141, <https://doi.org/10.1353/sac.1979.0007>.

Appendix

- A London, British Library, Additional 12044
Cl New York, Morgan Library, M 817
Cp Cambridge, Corpus Christi College, 061
D Durham, University Library, Cosin Ms. V.ii.13
Dg Oxford, Bodleian Library, Digby 181
Gg Cambridge, University Library, Ms. Gg. 4.27
H1 London, British Library, Harley 2280
H2 London, British Library, Harley 3943
H3 London, British Library, Harley 1239
H4 London, British Library, Harley 2392
H5 London, British Library, Harley 4912
J Cambridge, St. John's College, L.1
Ph San Marino, Huntington Library, HM 114
R Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Poet. 163
S1 Oxford, Bodleian Library, Arch. Selden B.24
S2 Oxford, Bodleian Library, Arch. Selden Supra 56,
Cx William Caxton's printed version
W Wynkyn de Worde's printed version



THE «ESTORIA DE ESPANNA»
AND THE «CRÓNICA PARTICULAR
DE SAN FERNANDO», AND THE
NOTION OF 'WORK'

POLLY DUXFIELD

ABSTRACT

This article finds itself at the intersection of editorial theory and the practicalities of editing medieval material. Preparing any edition will start with the most fundamental query – before we can decide how to edit, we need to decide on what material it is that should be edited. In a textual tradition where rewriting and emending, borrowing and copying from other works was part of the process of writing and even of reading, and in a time before our modern notions of authorship came into being, where does a given medieval work begin? Where does it cease to be one work and become another? Where do we start editing, and where do we stop? With medieval works, these are often not straightforward questions to answer. I will use as a case study my 2018 digital edition of the *Crónica particular de San Fernando* (CPSF), usually considered a fourteenth-century post-Alfonsine chronicle (referring to Alfonso X of Castile and Leon, r.1252-1284). Despite a significant section of the CPSF being written in the century after Alfonso's death, this chronicle is often, perhaps confusingly, also considered to be part of the *Estoria de Espanna*, an unfinished thirteenth-century history attributed to Alfonso X. Part of it is definitely the *Estoria de Espanna*, but part of it is stylistically and ideologically post-Alfonsine. The CPSF appears in some witnesses of the *Estoria de Espanna*, but not others. Sometimes it appears as part of other chronicles, and sometimes it is a standalone chronicle in its own right. It doesn't even always start at the same point. So how should we edit it? How can we decide where this chronicle begins? Editorial choices always need to be underpinned theoretically, but this paper re-examines the usefulness or validity of some of our theoretical notions of *work* in relation to medieval material, and considers some examples of where the practicalities of editing ask us to revisit or review these theoretical notions.

Keywords

Editorial theory; Scholarly editing; Medieval chronicles; Alfonso el Sabio; Work.

polly.duxfield@kedst.ac.uk
King Edward VI College
Stourbridge, United Kingdom

Articolo ricevuto: aprile 2022; revisionato: giugno 2022; accettato giugno 2022

Working closely with medieval documents can bring about a sense of awe.¹ This is true even when the documents we are working with are their high-quality, full colour digital counterparts.² Working so closely with them as we do when creating an edition is an opportunity to almost touch minds with a scribe or a scholar living several centuries ago. When the transcription and collation guidelines are solid, which is, of course, no mean feat, the manual processes of digitally editing medieval material soon becomes mechanical, and then soothing, even relaxing. When working digitally, there is a calmness to be found in getting lost in the detail of the palaeography and orthography, and a sense of wonder in files of beautifully parsing XML, containing series of delicately nesting tags, each open tag with its partner, giving a feeling of peaceful completeness. The occasional head-scratching transcription, palaeographical, or collation puzzle brings just enough of a break as to maintain interest.

However, the process of editing medieval documents can also be fraught with questions, queries and difficulties. As with all editions, there is the question of *how* to edit: what school of editing will be followed? Will a base text be used? If so, how do you determine the base text? What level of detail do the transcriptions need to include? What constitutes a significant variant? What will the eventual edition be used for, and by whom? What are their requirements or expectations for the edition? And

¹ This article is a partial reworking of some elements of my doctoral thesis: P. Duxfield, *Digitally editing manuscript prose in Castilian: the 'Crónica particular de San Fernando' – a case study*, University of Birmingham, unpublished PhD thesis, 2019 <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/8870/>. I would like to sincerely thank Aengus Ward not only for his years of supervision of the above thesis, but also for his careful reading of and helpful feedback on this paper during its preparation. Any errors that remain are, of course, my own.

² See H. Bamford and E. Francomano, «On Digital-Medieval Manuscript Culture: A Tentative Manifesto», *Digital Philology*, 7.1 (2018), pp. 29-45, <https://muse.jhu.edu/article/700507/pdf> [accessed 1 December 2021].

how do I marry up these points with the finite natures of both funding and time?³ At some points in the process the editor might be making more than one editorial decision every second, particularly when preparing the collation. Each of these decisions will likely remain present for the later scrutiny of other scholars. ‘Edit in haste, scrutinise at leisure’, or so the saying doesn’t go. The decisions made when creating an edition can sometimes be so significant as to affect how a user or reader understands the edited material, including even what the material is. Editing medieval manuscripts is not for the faint-hearted scholar.

But the practical editing processes, including all of the queries above plus many more, can only begin once an editor has decided *what* the material is that will be edited. The uninitiated may naïvely believe that it would be straightforward to decide which documents have text that is classed as a given work: a work might be *Jane Eyre*, or *On The Origin of Species*, or even *The Gruffalo*. This seems simple. However, as we will see below, there is even debate as to how we define a *work* within scholarly editing. The situation can become far more complicated still when editing material from the pre-print era. This article will discuss this issue by using as a case study my 2018 digital edition of the *Crónica particular de San Fernando* (CPSF).⁴ The CPSF is a fourteenth-century chronicle, but is often considered to be part of the *Estoria de Espanna*, a thirteenth-century history of Spain, attributed to the monarch Alfonso X ‘el Sabio’ (the ‘wise’ or the ‘learned’) of Castile and Leon (r. 1252-1284).

I will focus on how the practice of editing the CPSF required me to consider deeply this theoretical issue that is at the very heart of the field of editing medieval material: how can we decide what constitutes a given medieval work? Is a work self-defining, or does its textual transmission affect how we as modern readers, editors and edition-users, consider what is included as a work? The practice of scholarly editing has to be underpinned by theory if the edition created is to be of sufficient academic rigour as to render it useful to the scholarly community, but the practical activity of editing can confront us with where our notions of the theory underpinning our work may be challenged. The objective of this paper is not to propose a definition of ‘work’, but rather to illustrate how there is no one-size-fits-all theoretical approach in scholarly edit-

³ P. Robinson, Peter, «Towards a Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013), pp. 105-131: 106, https://www.academia.edu/3233227/Towards_a_Theory_of_Digital_Editions [accessed 10 November 2021].

⁴ P. Duxfield, (ed.), *The Crónica Particular de San Fernando Digital* v1.0, Birmingham: University of Birmingham, 2018, estoria.bham.ac.uk/CPSF [accessed 6 October 2021].

ing, and that this is never clearer than when one is actually in the process of making an edition. In order to explore how making a digital edition made me reconsider or re-examine my understanding of the theory of what constitutes a 'work' within scholarly editing, particularly with medieval material, it would be a natural starting point to first consider the theory, or rather, as we shall see, theories of this notion.

Theories of 'work'

Writing in this journal in 2013, Bárbara Bordalejo defines 'work' as «a conception *in the mind of an author*» at a particular point in time that serves as a minimal denominator to identify its remaining physical manifestations.⁵ Bordalejo's article gives a clear overview of the notion of 'work' within the theory of scholarly editing, so I will not repeat her points here beyond the highlights, as far as they are necessary for my own argumentation. She points out that within scholarly editing, any discussion of the notion of 'work' will always lead to a discussion of the ideas of G. Thomas Tanselle.⁶ In 1976, Tanselle wrote that «scholarly editors [...] are in general agreement that their goal is to discover exactly what an author wrote and to determine what form of his work he wished the public to have».⁷ As Bordalejo notes, for Tanselle, the work exists in the mind of the author, and the texts that exist are an expression of this work, but they are not the work itself, since this is abstract, conceptual, and lacking in materiality.⁸ Bordalejo described this as Tanselle's 'classic' notion.⁹ Tanselle's understanding of 'work' is reliant on there having been, at some point in time, a concept within the mind of the author of what a given work is, or was intended to be. It is also, therefore, reliant on there having been an author. The existence of an author seems obvious, and indeed all texts were at some point written for the first time by some-

⁵ B. Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 64-76: 71, <https://www.dlts.univr.it/documenti/Avviso/all/all151731.pdf> [accessed 31 October 2021], emphasis mine.

⁶ Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine», p. 69.

⁷ G.T. Tanselle, «The Editorial Problem of Final Authorial Intention», *Studies in Bibliography*, 29 (1976), pp. 167-211: 167, <http://www.jstor.org/stable/40371633> [accessed 31 October 2021].

⁸ Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine», p. 69.

⁹ *Ibidem*.

body. However, with medieval material the notion of authorship is not unproblematic, overlapping with our modern ideas of the role of editor, and compiler of texts. I shall return to this point below.

Bordalejo also cites Paul Eggert, who refers to Peter Shillingsburg's understanding of 'work', and neatly states, «a work is only implied by physical manifestations of it [...] the reader infers the existence of the work».¹⁰ Whilst agreeing with Tanselle that a physical text is not the work itself, but merely a representation of this, Shillingsburg's essay decentres the author, reducing the author's role in defining what a given work is. He moves away from the notion of a work existing only in the mind of the author, to an understanding of a version of the work coming into existence only when it is read: it is the reading of a text, he argues, which «creates» the functional existence of the work».¹¹ Like Tanselle, he separates the concept of a 'work', which he describes as «abstract, ideal or mental», from its «material manifestations», that is, an attempt to record this concept in «paper and ink documents and books».¹² He explains that the existence of one or more versions of a given work which differ from one another, can still be understood as the same work.¹³ Some editors or textual critics may be of the opinion that one version represents the authorial version more accurately, but this does not mean that a version that differs from the authorial original is a different work, as far as the notion of an authorial version can exist. For some scholars this may be only a supposed ideal world. The version of the work that existed in the mind of the author may not coincide exactly with the concept of that work within the mind of the reader, nor could it coincide exactly with the version that appears through its physical manifestation, even when this manifestation is authorial, but all of these versions together are conceptualised as one work.

Shillingsburg's understanding of 'work', although more flexible than that of Tanselle, still relies there having been an author to have made a first conceptual version of a given work. It also relies on the said author, as well as subsequent editors and readers, having a shared concept of what constitutes a given work and what does not. This shared concept

¹⁰ P. Eggert, *Securing the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 229; see also P. Shillingsburg, «Text as Matter, Concept, and Action», *Studies in Bibliography*, 44 (1991), pp. 31-82: 54-55, <https://www.jstor.org/stable/pdf/40371937.pdf> [accessed 31 October 2021].

¹¹ Shillingsburg, «Text as Matter, Concept, and Action», p. 32.

¹² Ivi, p. 42.

¹³ Ivi, p. 49.

will naturally be more of a Venn diagram than a single circle, but the author, editor(s) and reader(s) will have an understanding of where a given work begins and ends. One could copy the text of *The Gruffalo* into the blank leaves at the end of a copy of *Jane Eyre*, but it would be unlikely that any modern reader would consider those two to be the same work: they are conceptually distinct, from different time periods, and have different authors.

There are two issues here that I came across when digitally editing the *CPSF*. The first is with the notion of there having been an author. The second is its particularly complicated textual transmission. When working with medieval material, this authorial-concept definition of 'work' can be problematic, since even the very notion of authorship in a medieval context differs from our modern understanding of it. A.J. Minnis explains that in the thirteenth-century, more important than the individual who actually wrote the text, was the notion of a work's *auctor*, that is, its efficient cause.¹⁴ Eggert tells us that until at least the eighteenth century when our modern cultural notion of authorship developed, written texts would be copied and emended by scribes, readers and the owners of such documents.¹⁵ Later witnesses of these texts may or may not incorporate these, and other changes, silently into the text. Sometimes even whole sections would be removed, or be very much changed, without warning, according to the will or the wont of a later owner or patron, or to suit the changing political circumstances of the time. Aside from silent textual emendation, Stephen Partridge describes that in the medieval period, texts comprising of a compilation of writings by others «was not an alternative to authorship but an essential aspect of it».¹⁶ This is relevant for the *CPSF* because, as I will show below, there is the fact that for many scholars and non-experts, the *CPSF* is considered part of the *Estoria de Espanna*, which is usually ascribed to Alfonso X. Alfonso¹⁷ is generally accepted as the author of the *Estoria de Espanna*, as far as the notion can ever apply to texts from a royal scriptorium in the medieval period. Alfonso was a prolific royal 'author' in

¹⁴ A.J. Minnis, *Medieval theory of authorship*, second edition, Aldershot, Wildwood House, 1988, p. 5.

¹⁵ Eggert, *Securing the Past*, pp. 63-65.

¹⁶ S. Partridge, «'The Makere of this Boke': Chaucer's *Retraction* and the Author as Scribe and Compiler», in Stephen Partridge and Eric Kwakkel (eds.), *Author, Reader, Book: Medieval Authorship in Theory and Practice*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, pp. 106-153; 133.

¹⁷ Where no regnal number is given, 'Alfonso' refers to Alfonso X of Castile and Leon.

his day, although the actual redaction of the texts from his *scriptorium* was done by the scholars and scribes working with him.¹⁸ This jars with our modern notion of authorship, which sees the author as the one who actually does the writing in the first place, before proof-readers, editors and publishers help to shape – but not rewrite – the text. There is, however, strong evidence that Alfonso's role in the process of creating the texts of his *scriptorium* was active, even if he never actually lifted a pen (or a quill). There are miniatures of Alfonso in his texts. Including an image of the reigning monarch is not unusual for manuscripts of the period, but less usual is his position: he is often found dictating to scribes with a pointed finger demonstrating his active role and position of authority.¹⁹ Alfonso is generally described as the author of the works in his *scriptorium*, and in another of his histories, the *General Estoria*, he makes the famous statement:

El Rey faze un libº. Nō por q̄l el escriua cō s9 manos. Mas por q̄ compone las razones del 7 las emiēda et yegua 7 enderesca 7 muestra la maña de como se deuen fazer. 7 desi escriue las q̄ el manda. Pº dezimos por esta razon q̄ el Rey faze el libro.²⁰

The King makes a book. Not because he writes it with his hands. But because he composes the facts in it and emends it and makes it correct and shows the way in which it should be made. And those who write do as he orders. But we say for this reason that the King makes the book.²¹

The choices of verbs in the above example make the point that the book can be attributed to the King, not because he is the one actually writing, but because he chooses what goes into the book, he corrects it and emends it, and those writing do as he says. In a medieval context, it is enough that Alfonso was the active patron of the texts from his *scriptorium*, and as such, he is described by both modern and medi-

¹⁸ A. Solalinde, «Intervención de Alfonso el Sabio en la redacción de sus obras», *Revista de Filología Española*, 2 (1915), pp. 283-288: 287-288.

¹⁹ A. Domínguez Rodríguez, «La miniatura del 'scriptorium' alfonsí», in J. Mondéjar (ed.), *Estudios alfonsíes: Lexicografía, lírica, y política de Alfonso el Sabio*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 127-161: 144-147.

²⁰ Transcription of an excerpt of: Alfonso el Sabio, *General estoria – primera parte*, Madrid, Biblioteca Nacional de España MS 816, f. 216r. Images available at Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000131513> [accessed 17 November 2021].

²¹ My translation.

eval scholars as the texts' author. To question whether Alfonso counts as the 'author' of the texts of which he was such an active general editor is to apply our modern notion of authorship to a period before this had developed, and is therefore inappropriate. To this point, the authorial-concept understandings of 'work' for the *CPSF* are not problematic in themselves. But there is still the issue of its complicated textual transmission, which I will return to below.

As mentioned above, and as we will see in more detail below, the *CPSF* is often considered part of the *Estoria de Espanna*, which is attributed to Alfonso X, who died in 1284. The *CPSF* is simultaneously generally described as a fourteenth-century chronicle. Regardless of how active Alfonso was in the creation of the *Estoria de Espanna*, surely he cannot have been so active as to have had such a significant impact on a chronicle written in the century after his death as to be considered the author of that as well? In fact, textual references and ideological changes in style show that the *CPSF* is post-Alfonsine.²² If the *Estoria de Espanna* and the *CPSF* were written in different centuries, and have different authors, how useful can concepts of 'work' be that rely on there being one author for the *CPSF*, whether this means our modern, or a medieval notion of authorship?

In search of a theory of 'work' that better suited my needs when editing the *CPSF*, I turned from definitions based on the concept of the work existing *solely* within the mind of an author, to those closer to that of Peter Shillingsburg, who shifts the focus further toward the existence of the work, or a *version* of the work, within the mind of the reader. More useful still, for this particular context, is Peter Robinson's definition of the notion of *work*, who refers to it as 'the set of texts which is hypothesized as organically related, in terms of the communicative acts which they present'.²³ Such a definition lends itself even more readily to conceptualising medieval works, particularly one with as complicated a textual transmission as the *CPSF*, since it even further removes the role of the author in conceptualising the work. This is particularly

²² L. Funes, «El lugar de la *Crónica Particular de San Fernando* en el sistema de las formas cronísticas castellanas de principios del siglo XIV», in *AIH, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 21-26 August 1995, vol. 1 (1998) pp. 176-182: 177-178, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1355830>, [accessed 31 October 2021].

²³ P. Robinson, «The Digital Revolution in Scholarly Editing», in B. Crostini, G. Iversen and B.M. Jensen (eds.), *Ars Edendi Lecture Series*, vol. 4, Stockholm, Stockholm University Press, 2016, pp. 181-207: 197.

useful where, as is the case with the *CPSF*, the number of extant variant witnesses produced over a long period of time, the complexities of their transmission, and the lack of an extant authorial original, have created a level of fuzziness or indistinctness about what might count as a given work and what does not.

Having considered the complicated and often problematic notion of ‘work’, and looked briefly at the *CPSF* itself, we can turn our attention to more of the details of the *CPSF*. In doing so, we can examine further how the process of editing it caused me to consider the underpinning editorial theory, and in particular in terms of how to define the *CPSF* as a work. On a practical level this meant: how did I decide where to start editing? Since, as mentioned briefly above, the *CPSF* and the *Estoria de Espanna* are often conceptualised as one work – but sometimes, they are not – it would be useful to look more closely here at the complicated relationship between these chronicles, to consider why this is.

The Estoria de Espanna: Manuscripts and editions

The *Crónica particular de San Fernando* is a self-contained chronicle, that is contradictorily, also often considered to form part of the *Estoria de Espanna*, one of two histories written by (or, as we saw above, under the very close direction of) Alfonso X. Alfonso reigned in much of what is now modern-day Spain from 1252 to 1284. The *Estoria de Espanna* has a particularly complicated textual transmission:²⁴ two major versions were produced during Alfonso’s reign, dating to 1270-1274 (referred to as the *Versión primitiva*), and 1282-1284 (the *Versión crítica*), as well as a further version in 1289, during the reign Alfonso’s son Sancho IV.²⁵ Because of this complexity, as well as the medieval notion of authorship, it is not straightforward to delineate what exactly constitutes the work of the *Estoria de Espanna*: it remained unfinished at the time of Alfonso’s death, with the final sections only provisional,²⁶ and is cur-

²⁴ I. Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual de la ‘*Estoria de España*’ y de las principales ‘*Crónicas*’ de ellas derivadas», in I. Fernández-Ordóñez (ed.), *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 219-264: 219.

²⁵ I. Fernández-Ordóñez, «Variación en el modelo alfonsí en el siglo XIII», Casa de Velázquez (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, p. 42.

²⁶ M. Hijano Villegas, «Monumento inacabado: La *Estoria de España*», *Cahiers d’études hispaniques médiévales*, 37 (2014), pp. 13-44: 14.

rently extant in 40 witnesses, with some overlapping content, and some additions, omissions and emendations.²⁷

Probably the best known manuscripts of the *Estoria de Espanna* are those known by their sigla E₁²⁸ and E₂.²⁹ Manuscript E₂ ends, uncompleted, at Fernando III's 1236 conquest of Cordoba,³⁰ whilst his reign continued until his death in 1252. The latter is otherwise known as Ferdinand, or as San Fernando – the San Fernando about whom the *CPSF* is written. The most significant modern-day print edition of the *Estoria de Espanna* is Ramón Menéndez Pidal's *Primera Crónica General (PCG)*, first printed in 1906, and subsequently reprinted in 1955 and 1977.³¹ The *PCG* is an edition of the two codices that Menéndez Pidal thought to be Alfonsine, that is, written during the reign of Alfonso X and attributed to him as author, E₁ and E₂.³² Diego Catalán later showed that although E₁ is Alfonsine, E₂ is a composite manuscript dating to the reign of Alfonso XI (r. 1311-1350),³³ containing some Alfonsine (meaning Alfonso X) folios and some post-Alfonsine folios, with the objective of completing Alfonso X's unfinished chronicle.³⁴ As the *Estoria* scholar and editor Aengus Ward explained in this journal in 2014, the significance and the impact of the *PCG* are such that, even now that more recent scholarship has surpassed the knowledge available when Menéndez Pidal first produced his monumental edition, for all those except scholars of the Alfonsine *oeuvre*, and in particular of the *Estoria de Espanna*, the *Esto-*

²⁷ See A. Ward, «Editing the *Estoria de Espanna*», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 185-204, and A. Ward, «What is the *Estoria de Espanna*?», *Estoria de Espanna Digital: About this edition*, <https://blog.bham.ac.uk/estoriadigital/the-estoria-de-espanna-digital-about-this-edition/#What-is-the-Estoria-de-Espanna>, 2020 [accessed 6 October 2021].

²⁸ *Estoria de Espanna* E₁, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, MS Y-i-2.

²⁹ *Estoria de Espanna* E₂, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, MS X-i-4.

³⁰ I. Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», p. 229; note that the section relating to the conquest of Cordoba does not appear in all witnesses of the *Estoria*: it appears that this section may have been (or was planned to be) in a quire of what is now E₂ but was lost (or never completed) – other witnesses, such as F (*Estoria de Espanna cuarta parte*, Biblioteca universitaria de Salamanca, 2628), do include the Cordoba section.

³¹ R. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General (Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289)*, 2 volumes, Madrid, Editorial Gredos, 1906, 1955, 1977.

³² M. de la Campa, «La Versión primitiva de la *Estoria de Espanna* de Alfonso X: Edición crítica», *AIH, Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 6-11 July 1998, vol. 1, 2000, pp. 59-72: 60.

³³ D. Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos: Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Editorial Gredos, 1962, pp. 73-75.

³⁴ Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», p. 243.

ria de Espanna and the *PCG* largely remain synonymous.³⁵ This means that, for many people, the *Estoria de Espanna* is the two E codices. It is worth remembering here that there are a further 38 extant witnesses of the *Estoria*. Furthermore, both *PCG* volumes (one for each of the two E codices), including the one we now know to be a composite with folios and text from two different centuries, are still often considered to be one work, all of which is attributed to Alfonso X.³⁶

The Crónica particular de San Fernando: Manuscripts and editions

As the *Crónica particular de San Fernando* appears in E₂, and is therefore included in the *PCG*, for many people, the *CPSF* and the *Estoria de Espanna* form part of the same conceptual work – they would consider the *CPSF* to be a section of the *Estoria de Espanna*. Such is the significance of some editorial decisions: like the decision to include the E₂ folios that contain the *CPSF* in the *PCG*, some decisions can be so significant as to affect, challenge, or even reinforce the concept of exactly what constitutes a given work, for all readers except experts in that field (and in some cases, including them). In 2016, a team of scholars led by Ward launched a digital edition of the *Estoria de Espanna* (the *Estoria Digital*), with some corrections made in 2020.³⁷ Unlike the *PCG*, the *Estoria Digital* did not include the *CPSF* in the collated section of the edition, since, given that it was not included in the three major versions of the *Estoria de Espanna*, editing it for the *Estoria Digital* fell outside of the objectives of Ward's original project.³⁸

For my doctoral thesis I digitally edited the *CPSF*, as part of the wider project that produced Ward's edition. As such, rather romantically, the digital *CPSF*, like its medieval counterpart, is now simultaneously stand-alone and part of the wider *Estoria de Espanna*, depending on one's viewpoint. My edition used the two witnesses being used to create the *Estoria*

³⁵ A. Ward, «Editing the “Estoria de Espanna”», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 185-204; 185-186.

³⁶ For graphic representations of the make up of several witnesses of the *Estoria*, including the E codices, see A. Ward, «About this edition: What is the *Estoria de Espanna*?», *Estoria de Espanna Digital*, <https://blog.bham.ac.uk/estoriadigital/the-estoria-de-espanna-digital-about-this-edition/#What-is-the-Estoria-de-Espanna> [accessed 1 December 2021].

³⁷ A. Ward (ed.), *Estoria de Espanna Digital* v.1.1, Birmingham, University of Birmingham, estoria.bham.ac.uk, 2020 [accessed 6 October 2021].

³⁸ The *CPSF* is, however, included in the project's transcriptions of the manuscripts in which the text of the *CPSF* appears, since the manuscripts are autonomous objects.

Digital that included the *CPSF*: E₂ and Ss.³⁹ Alongside these, I used three further witnesses: F,⁴⁰ D,⁴¹ and S.⁴² F was chosen because it represents a variant state of the text that is closest to one of the main sources of the *Estoria de Espanna*, Rodrigo Jiménez de Rada's *De rebus Hispaniae*,⁴³ the history of Spain to the year 1243 commissioned by Fernando III. D and S were both chosen as, according to Manolo Hijano,⁴⁴ they are two of the three best known witnesses of the *CPSF*, the third being a post-medieval version first printed in 1516.⁴⁵ Of these witnesses, F is considered to be the *Estoria de Espanna*, and the text of the *CPSF* appears, as it does in E₂, at the end of the codex; D (the *Crónica del santo rey don Fernando*) sees the *CPSF* stand alone, and all folios from 1r to the end of the codex are the text of the *CPSF*; and as the title *Crónica de tres reyes* suggests, S places the *CPSF* alongside chronicle material about two other monarchs – the two immediate successors of Fernando III: Alfonso X and Sancho IV. Luis Fernández Gallardo explains that a chronicle written about just one monarch is considered characteristic of post-Alfonsine historiography,⁴⁶ whilst the *Estoria de Espanna* is a single chronicle containing chapters about a great number of monarchs.

³⁹ *Estoria de Espanna* Ss, Caja de Ahorros de Salamanca, 40.

⁴⁰ *Estoria de Espanna*, cuarta parte (Biblioteca universitaria de Salamanca, 2628) (olim II-429 Biblioteca de Palacio Real de Madrid).

⁴¹ *Crónica del santo rey don Fernando D*, Biblioteca Nacional de España, 10273.

⁴² *Crónica de tres reyes*, S, Biblioteca Nacional de España, MS 9233.

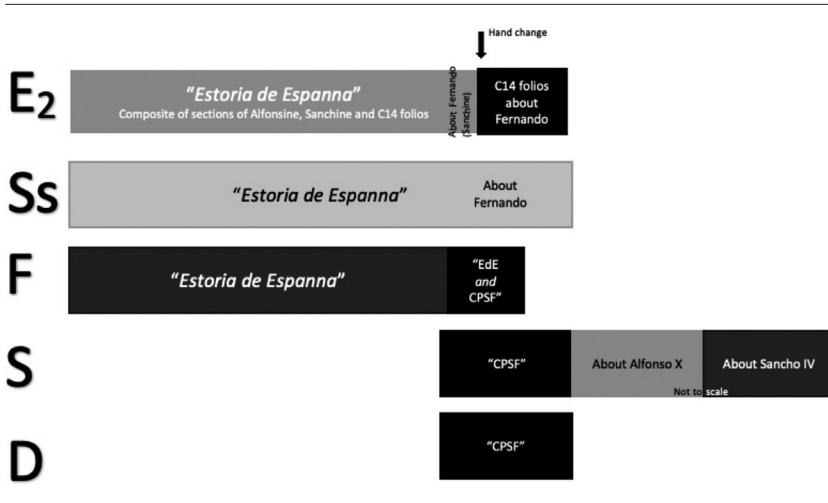
⁴³ M. de la Campa, «Crónica particular de San Fernando», in C. Alvar and J.M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 358-363: 359.

⁴⁴ M. Hijano Villegas, «*Crónica particular de San Fernando*: composición y transmisión», in F.J. Hernández, R. Sánchez Ameijeiras and E. Falque (eds.), *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018, https://www.academia.edu/37475964/Cr%C3%B3nica_particular_de_San_Fernando_Composici%C3%B3n_y_transmisi%C3%B3n, pp. 275-322: 277 [accessed 20 October 2021].

⁴⁵ The *CPSF* also appears in several witnesses of the *Crónica de veinte reyes*, as noted by De la Campa, «Crónica Particular de San Fernando», pp. 360-362, where he states these all derive from the first printed edition (Seville: Jacobo Cromberger, 1516, held at the Hispanic Society of America, New York). It is this first printed edition that is the third of the three best known witnesses of the *CPSF*, according to M. Hijano, «*Crónica particular de San Fernando*». Elsewhere, Campa states that this printed edition is based on the *Estoria* witness version Ss. See: M. de la Campa, «Crónica de veinte reyes», *Revista de literatura medieval*, 15.1 (2003), pp. 141-156: 144-147, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=973303> [accessed 20 October 2021].

⁴⁶ L. Fernández Gallardo, «La *Crónica particular de San Fernando*: sobre los orígenes de la crónica real castellana, I. Aspectos formales», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 32 (2009), pp. 245-265: 249.

The make up of each manuscript can be seen below, in this simplified image:



The structure of the *CPSF* is simple, with just two parts. The first part is a translation of *De rebus Hispaniae*, with some extra material added as explanation or commentary by the arranger of the text. Part two tells of the remainder of Fernando's reign, to his death, ending with his entombment.⁴⁷ The second part of the *CPSF*, is referred to by scholars as the 'seguimiento',⁴⁸ or as the 'estoria cabadelante' ('the follow up').⁴⁹ The arranger, or chronicler, uses the latter. Both terms make reference to the content being a continuation from the point where Jiménez de Rada left off.⁵⁰ Unlike the Alfonsine

⁴⁷ L. Funes, «La 'Estoria cabadelante' en la Crónica Particular de San Fernando: Una visión nobiliaria del reinado de Fernando III», in C. Carta, S. Finci and D. Mancheva (eds.), *Antes de agotan la mano y la pluma que su historia – Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria, Homenaje a Carlos Alvar*, volumen I: Edad Media, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 643-655: 650-651.

⁴⁸ Fernández Gallardo, «La Crónica particular de San Fernando», p. 253, translation mine; M. Hijano gives the title «Seguimiento del Toledano», in «Continuaciones del Toledano: el caso de la *Historia hasta 1288 dialogada*», in F. Bautista (ed.), *El Relato historiográfico: Textos y tradiciones en la España medieval*, London, Queen Mary and Westfield College, 2006, pp. 123-148: 126.

⁴⁹ Funes, *La 'Estoria cabadelante'*, p. 647, 650.

⁵⁰ L. Funes, «Historiografía nobiliaria del período post-alfonsí: un fenómeno histórico-literario en discusión», in L. Funes (ed.), *Hispanismos del mundo – diálogos y debates en (y desde) el Sur, Anexo digital, sección I*, Buenos Aires, Mino y Dávila, 2016, pp. 77-86: 78, https://www.academia.edu/31993764/Historiograf%C3%ADa_medieval_del_per%C3%ADodo_

material of the *Estoria de Espanna*, the *CPSF* was not produced within the royal court, and contains some significant differences in historiographical style to the *Estoria de Espanna*, such as the addition of supplementary explanatory material to the text of *De rebus*,⁵¹ and the foregrounding in the *seguimiento* of certain noblemen, with a propagandistic objective of encouraging the nobility to support the monarch, during a time of political turbulence, during which royal power was being repeatedly questioned.⁵²

The evidence presented to this point would suggest that the two chronicles are different works – they are from different centuries, and have different styles. The *CPSF* appears in some witnesses of the *Estoria de Espanna*, but not others. Like the *Jane Eyre* and *The Gruffalo* example earlier, just because the *CPSF* was copied into the folios at the end of E_2 , does not make the two chronicles one work. Menéndez Pidal was mistaken, but many scholars followed his lead. Except the situation is far more complex than this.

The start of the CPSF

Despite the fact that for most people the *PCG* and everything it contains is thought of as synonymous with the *Estoria de Espanna*, confusingly, there is also general scholarly agreement that the *CPSF* is a fourteenth-century work. Using textual references in three witnesses of the *CPSF* as evidence (D, S and Ss), Fernández Gallardo dates it more specifically to the latter years of the reign of Fernando IV (r. 1295–1312).⁵³ He also states that part of the 1289 Sanchine section of the *Estoria de Espanna* was a source for the *CPSF*. Within E_2 , the *CPSF* has been described by Fernández-Ordóñez as starting at a noticeable change in hand from the thirteenth-century hand of the 1289 folios to a fourteenth-century hand.⁵⁴ The *Ward Estoria Digital* gives this point the chapter number as 1046.⁵⁵ The

post-alfons%C3%AD_un_fen%C3%B3meno_hist%C3%B3rico-literario_en_discusi%C3%B3n [accessed 3 November 2021].

⁵¹ Fernández Gallardo, «La *Crónica particular de San Fernando*», p. 249.

⁵² Ivi, pp. 245–265. M. Hijano, in personal conversation with me (21 November 2018), noted that in F the text is slightly altered to that of the three used by Fernández-Gallardo, and in E_2 corresponding passage is illegible.

⁵³ Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», p. 243.

⁵⁴ All chapter numbers in this paper relate to the textual divisions within *Ward, Estoria de Espanna Digital* v.1.1, as cited above.

⁵⁵ D. Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 180–181.

CPSF ends in all witnesses used for this edition except F, at chapter 1146. The material about Fernando III but prior to 1046 (that is, chapters 1040-1045) is considered by Fernández-Ordóñez to be part of the 1289 Sanchine *Estoria*. So to here, it would appear that the section of E₂ about Fernando III before the hand change is part of the work of the *Estoria de Espanna*, but after the hand change it is the *CPSF*.

The text about Fernando III, however, does not only appear in E₂. In fact, the material in 1040-1045 is remarkably similar in all five of the witnesses that were used for the Digital *CPSF*. The text about Fernando appears in Ss at the end of the codex. From the work of Diego Catalán, we know that Ss is a witness of the 1282-1284 *Versión crítica* of the *Estoria de Espanna*,⁵⁶ but since parts of the *CPSF* are fourteenth-century, we also know that this section must be a witness of a manuscript later than the authorial *Versión crítica*.⁵⁷ There is only sporadic rubrication in this fifteenth-century manuscript, and none in the text of chapters 1040 to 1146, so we do not find a specific reference to whether this text is considered part of the *Estoria de Espanna* or a separate (or overlapping) work. Other manuscripts place the start of the *CPSF* at the text which corresponds to chapter 1040. More complicated still, another manuscript specifically references the notion of the material from 1040 belonging to two works at once: within manuscript F, the rubrics from chapter 1040 have two sets of numbering – one relating to the chapter within the *Estoria de Espanna*, and the second of which relate solely to the *CPSF*. The rubric of chapter 1040 begins:

Capitulo clxxx deste libro 7
 Capitulo primero del Regnado
 del terçero Rey don fernando q̄

Chapter 180 of this book and
 First chapter of the reign
 of the third King Fernando who⁵⁸

⁵⁶ Fernández Gallardo, «La *Crónica particular de San Fernando*», p. 247.

⁵⁷ Transcription and translation into modern English (both mine) of part of the rubric of chapter (div) 1040, f. 200v (image 429 of digitised manuscript) of manuscript 'F' of the *Estoria de Espanna*, (Biblioteca universitaria de Salamanca, 2628, images: <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/131927> [accessed 3 November 2021]).

⁵⁸ F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana, Vol. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 1240; Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», pp. 236-237; Fernández Gallardo, «La *Crónica particular de San Fernando*», p. 263.

The text of manuscript D, which sees the *CPSF* appear as a standalone chronicle in a codex of its own, is remarkably similar to that of E_2 . We do not find chapter numbering within the rubrics of D, but the manuscript starts at the chapter corresponding to chapter 1040 of the *Estoria Digital*, therefore six chapters before the hand change in E_2 that is generally considered to be the start of the *CPSF* within the *PCG* (and therefore, for many, the *Estoria de Espanna*). In S, the rubrics contain numbering that starts at chapter 1040, showing that in this manuscript, the *CPSF* is a conceptually distinct work from the *Estoria de Espanna*.

This is confusing. Some scholars consider the 1289 folios of E_2 that feature content about Fernando III (chapters 1040-1045) as a *source* for the *CPSF*,⁵⁹ while elsewhere the same material is considered to either be both the *CPSF* and the *Estoria de Espanna*, or no longer the *Estoria de Espanna*, but the *CPSF* in its own right. Elsewhere still, we can find further manuscripts that separate it entirely from the *Estoria de Espanna* and see the *CPSF* as a standalone chronicle, or even as part of works including material about monarchs who reigned after the death of the attributed author of the *Estoria de Espanna*, Alfonso X.

When editing the *CPSF*, it was not a simple task to decide where the *Estoria* ended and the *CPSF* began. Where should my edition begin? Having failed to find one prevailing conclusion by looking at the start of the *CPSF* within various manuscripts, perhaps we should switch our vantage point, and consider instead the end of the *Estoria de Espanna*.

The end of the Estoria de Espanna

With the clear ideological purpose of manifesting his power within his kingdom, and therefore strengthening his claim to become Holy Roman Emperor,⁶⁰ the *Estoria de Espanna* was originally conceptualized by Alfonso X as a general history of Spain, from pre-history and stretching right up to his own accession to the throne of Castile and Leon in 1252. These kingdoms were united during the reign of his father, Fernando III, something that Alfonso was keen to highlight, strengthening his legitimacy to both thrones. Through his mother, Fernando's wife, Beatriz of Swabia (also known as Elizabeth of Hohenstaufen), Alfonso

⁵⁹ P. Linehan, *Spain 1157-1300: A Partible Inheritance*, Oxford, Blackwell, 2008, pp. 118, 163.

⁶⁰ H. Salvador Martínez, *Alfonso X, the Learned: A Biography*, translated by Odile Cisneros, Leiden and Boston, Brill, 2010, p. 36.

was related to the respective rulers of both the Holy Roman Empire and Byzantium, that is, «the two most prominent Christian dynasties of the East and West».⁶¹ For this reason, the reign of Fernando III was originally planned to be included fully in the *Estoria*. Without text about his father's reign, Alfonso could not fully explain his legitimacy as monarch of both Castile and Leon, or his blood relationships with the Holy Roman and Byzantine emperors. Without his father's reign, he could not, therefore, fully achieve the objective behind the *Estoria de Espanna*. In terms of the theories of 'work', we could refer here to the respective definitions of Tanselle and Bordalejo, who argue that the work exists *in the mind of the author*. Material about Fernando certainly existed in Alfonso's mind: without it, his chronicle would fall sadly short of its propagandistic objective. But as far as we know, this material was not realised during the lifetime of Alfonso. He died before it could be written. So, is it enough to consider a work as existing when it exists *only* in the mind of the author?

The folios of E₂ containing the text of Ward's chapters 1040-1045, that is to say the material about Fernando III before the hand change, are from the additions and editions to the *Estoria de Espanna* made in 1289, during the time of Alfonso's second son, his successor Sancho IV. In chapter 1039 of E₂, we find a section about Enrique I (Henry I), who died at the age of 13 in the year 1217, killed unexpectedly by a tile falling off a roof. The text of the chronicle states that it will tell of the burial of the young king. Enrique's sister, Berenguela (or Berengaria), mother of Fernando III, ruled for around three months, before abdicating in favour of her son. We then find a whole folio left blank, but ruled, presumably for the unfinished tale of Enrique. Chapter 1040 starts with a rubric, immediately followed by a seventeen-line gap, probably for a miniature of Fernando. This is not surprising, since there are no miniatures in this uncompleted codex, but we do find gaps left for this purpose. Fernando's story continues after another rubric, and no further gaps, to chapter 1045. It ends mid-sentence with the catchword 'santa', showing us that this was the end of a quire. The subsequent quire(s) from 1289 have been lost, and deterioration to folios around chapter 1045 suggests that this took place early in the life of this manuscript, before the fourteenth-century additions to E₂ were made. Inés Fernández-Ordóñez's work shows that this was probably between 1321 and 1344.⁶² The sec-

⁶¹ Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», p. 243.

⁶² Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, pp. 32-87.

tion added to E_2 , from where the hand changes to a fourteenth-century one (div 1046), starts with 'santa', the catchword prior to the missing quire. This adds evidence to the suggestion that this quire was lost early, since the addition of the material from the hand change maintained the catchword from the point at which the missing quire had been lost. It is possible that, although it was planned, to the extent of there being a catchword for it to begin with, this quire was never actually realised, but the damage to the folios at the end of the previous quire would contradict this. The structure of the *CPSF* being as it is, it is not unreasonable to assume, as Catalán does, that the text of this missing quire may have been that which is now up to chapter 1060, where the section of the *CPSF* translated from *De rebus* ends.⁶³ A quire in E_2 is around 1500 lines of XML. There are around 1500 lines between where the hand changes in E_2 , and where *De rebus* ends. This is further evidence towards the conclusion that there is one 1289 quire missing at the end of E_2 . Even further evidence towards this conclusion is that manuscript F ends mid-sentence in chapter 1058, and as in E_2 , there is a catchword for a quire that is not extant.

The textual evidence we have, given the gaps prior to the section about Fernando, but lack of gaps from Fernando onwards, show that that by no later than 1289, a section of the *Estoria* relating specifically to Fernando III had already been not only conceived (we saw above that its inclusion was part of Alfonso's original plan) but had been realised. By 1289, this was a section about Fernando *within* the rest of the *Estoria*, and not a chronicle only about him. We also know that the text in F was copied from a more concise version of the *Estoria de Espanna* than E_2 was,⁶⁴ and that the Fernando section in F is closer to *De rebus* than any of the other four manuscripts used for the Digital *CPSF*.⁶⁵ What might appear to be missing text from F that is present in E_2 is in fact the opposite: it is not that there is text missing from F, but rather that it was added into the witness(es) from which E_2 stemmed, and that F represents an earlier stage of textual transmission than E_2 .⁶⁶ F does not include text from after chapter 1060, which is where the section of the *CPSF* that

⁶³ Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual», p. 229.

⁶⁴ De la Campa, «Crónica particular de San Fernando», p. 359.

⁶⁵ A detailed comparison between E_2 and F can be found in Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, and a summary can be found in De la Campa, 'Crónica particular de San Fernando', pp. 359-360.

⁶⁶ Eggert, *Securing the Past*, p. 229, referring to Shillingsburg, «Text as Matter, Concept, and Action», pp. 54-55.

takes over from where *De rebus* ends, whilst E_2 and the other witnesses in this edition do, and in fact E_2 smooths over the loss of a quire seamlessly, other than the hand change, by maintaining the catchword, and then carries on through 1060 to the *seguimiento*, as one text. This would suggest that the more concise witness from which F was copied not only did not include the fourteenth-century additions to *De rebus*, but also did not contain the *seguimiento*. It would, perhaps, be convenient to conclude that the material up to 1060 is *Estoria de Espanna*, and after is the *CPSF*, but in fact this is an oversimplification, given the rubric numbering in F, as seen above, and the fact that chapters 1040 to 1045 appear in other witnesses of the *CPSF* (of the manuscripts used for this edition, D and S) as part of the *CPSF* and not the *Estoria de Espanna*.

The CPSF and the notion of 'work'

We can see, then, how the complicated textual transmission of the *Estoria de Espanna* and the *CPSF* make it difficult to ascertain unequivocally where the *CPSF* begins. Does it start at chapter 1040, since this is where it starts in several witnesses? Even though a significant part of this material started life as the *Estoria de Espanna*, and much of the relevant section of this came from Jiménez de Rada's *De rebus Hispaniae*? When does one work become another? As seen above, because of the medieval notion of authorship, this is particularly an issue with medieval material, although I must stress that 'issue' here is not to be understood as 'problem'. This is another of the head-scratching puzzles I mentioned above, and is all part of the task of creating an edition of medieval material.

Let us return to the aforementioned notion(s) of 'work' according to Bordalejo, following Tanselle, and also look at Shillingsburg's description of it. Their theoretical understandings of the term are underpinned (although for Shillingsburg, not solely) by the concept of the work as an entity in the mind of the author. Including content on Fernando III was certainly part of Alfonso's plan for the *Estoria de Espanna*, but he died before the chronicle could be completed. If, as Eggert states, when discussing Shillingsburg's notion, «a work is only implied by physical manifestations of it [...] the reader infers the existence of the work»,⁶⁷ does the fact that the physical manifestations of the *Estoria de Espanna* were

⁶⁷ Robinson, «The Digital Revolution in Scholarly Editing», p. 197.

unfinished by the time of the death of Alfonso X, but the monarch's plan was for the inclusion in the *Estoria* of content about Fernando III, mean that our understanding of the *Estoria de Espanna* as a work should include the text about Fernando? Is it enough to be considered a 'work' when not only are its physical manifestations no longer extant, but they never actually were, during the life of the author? And what about the fact that the material about Fernando that we now call the *CPSF* contains no Alfonsine material, a significant amount of text translated from *De rebus Hispaniae* but with some fourteenth-century additions, as well as some Sanchine material from the 1289 version of the *Estoria*? We saw above that the historiographical style of the *CPSF* differs from that of the Alfonsine folios of the *Estoria de Espanna*, and that, as well as to finish off the unfinished *Estoria de Espanna*, the folios of the *CPSF*'s *seguimiento* had a pro-monarchic propagandising objective that could not have formed part of the objective of Alfonso's concept of the chronicle, as he could not have known the circumstances that would take place during the reigns of his son, grandson and great-grandson. This could not have formed part of Alfonso's concept of the *Estoria de Espanna*, but are stylistic changes to the second part of the *CPSF*, significant as they are, enough to render *all* of the material about Fernando a different work? To me, alongside the temporal changes to the dates of the first production of the *seguimiento*, they certainly are for the second part of the *CPSF*. But this does not explain how we should consider the material in chapter 1040 to 1045. It formed part of Alfonso's authorial notion of the *Estoria de Espanna*, and existed in written form by no later than 1289. Scholars do not generally question whether the other Sanchine folios of the *Estoria* are the *Estoria*: we use our understanding of the very nature of medieval authorship and textuality, and consider that although not attributed to the *Estoria*'s original 'author', they are now incorporated into a witness of the *Estoria* produced in the years after the death of Alfonso X. Notions of *work* that rely on the existence of a single author, then, are problematic when dealing with the *CPSF*.

We could consider the *Estoria de Espanna* and the *CPSF* in the light of Robinson's definition of 'work', which focuses not on the existence of an author, but on there being an organic relationship between the texts, and of their sharing a communicative act.⁶⁸ The *Estoria de Espanna* and the *CPSF* certainly have an organic relationship: one developed from the other, but this does not mean that they *are* each other, or that they

⁶⁸ Funes, «Historiografía nobiliaria del período post-alfonsí», p. 78.

are both one work. Furthermore, the communicative acts of the *Estoria* and of the *seguimiento* of the *CPSF*, although close, are not fully shared, as we saw above in the work of both Funes⁶⁹ and Fernández Gallardo.⁷⁰ Yet, again we return to the issue of the section in chapters 1040 to 1045. It is not that there is a relationship between this section of the *CPSF* and the *Estoria*, but rather that this section *is* the *Estoria*. But it is also the *CPSF*. They do not *share* a communicative act: they *are* the same communicative act.

Rather than being two totally separate, but closely related works, I would argue that the *Estoria de Espanna* and the *CPSF* are more accurately described as fitting into a Venn diagram. The overlapping section belongs to both works. As modern readers and editors we are used to being able to cleanly delineate where one work begins and another ends, just as we like to neatly define the roles of an author, compiler, and editor. We saw above that this does not fit with a medieval notion of authorship. Nor does our desire to place boundaries on works to decide where one ends and another begins fit with the medieval attitude to textuality. A reader of the *Estoria de Espanna* in the years and decades following the death of Alfonso X would have been unlikely to know or even care if the material within the manuscript was written by the work's original author, whether it was the *Estoria* or the *CPSF*, or whether or not the chronicle (or chronicles?) shared the same communicative act. The relationships between works in the medieval period were far more fluid than they are today. The difficulty arises when one attempts to make a modern edition of a medieval work. Doing so requires us to make decisions about where a work begins and ends in a way that the medieval scholars working on the same texts did not even all agree on. This is why some manuscripts treat the *CPSF* as part of the *Estoria*, others as a standalone text, and others as part of a larger compilation of chronicles with a similar objective.

However, as we saw with the *PCG*, the decisions we make as editors can be viewed by readers or users of our editions as so significant as to affect how a work is defined. The *CPSF* does not appear in the collation of Ward's *Estoria Digital*, and all of the material from chapter 1040 appears in my *Digital CPSF*. This runs the risk of users of these editions believing that there is a neat delineation between the two chronicles at chapter 1040. We know this not to be true. However, not including the mate-

⁶⁹ Fernández Gallardo, «La *Crónica particular de San Fernando*», p. 249.

⁷⁰ Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine», p. 69.

rial in chapters 1040 to 1045, because this material also forms part of the *Estoria de Espanna*, and because it appears in E_2 before the hand change would be to privilege this section's transmission within one witness over the others, and to ignore the fact that in three out of five witnesses used for my edition, the *CPSF* is seen to start at 1040, either through direct references in the text, or by choosing that point to start copying the text of the *CPSF*. We cannot place a neat border between these two chronicles – as works, they overlap.

It is for this reason that all editions, particularly those of medieval material, should come with a serious health warning. One of the major boons to readers and users of digital editions is that they can often be read alongside viewing images of the manuscripts themselves, to scrutinise the decisions made at an editorial level. Whilst on one level, the fact that this option is available to readers and users is enough to strike fear into the very heart, or perhaps the ego, of an editor, it simultaneously brings a feeling of quiet encouragement that, since our shared intention as scholars is to further knowledge, as best we are able with the evidence available to us at the time, this scrutiny can function as to use our current work as a springboard for later scholars to build on our work and improve it.

Similarly, whilst there is no doubt that scholarly editions should be made with a heavy foundation of theory, to ensure a rigorously-created edition that can fulfil its aims of being useful to the scholarly community, we can see that the practice of actually making an edition can provide us an interesting vantage point that forces us to consider at a fundamental level to what extent the theory we are using to underpin our work is appropriate for the particular material being edited. This is true even where the theory comes from the intellectual heavyweights in our field. For example, without the extremely important work of G. Thomas Tanselle, which builds on (as well sometimes moving on from) the work of key scholars in editing such as W.W. Greg and Fredson Bowers, our field would be far less developed, yet when editing material such as the *CPSF* it becomes clear that even elements of Tanselle's theory of editing such as his 'classic' notion of what a work is, to use Bordalejo's description,⁷¹ cannot be seen to fit exactly with the practical issues thrown up when making the edition. This is not to say that we should throw out the baby with the bathwater, or to create editions without any theoretical underpinning – far from it – but rather that we should accept that a one-size-fits-all approach of theory to practice is inappropriate, and like the editor who has to be ready to accept that new evidence or

alternative readings of their edition may cause them, or later scholars, to revisit their work, we have to be open to accepting that sometimes even the 'classic' theories within our field can be revisited and reconsidered. In this way, the field of scholarly editing can continue to grow and improve.



DALLA LETTERATURA ALLA STORIA.
L'EDIZIONE DI PERCY S. ALLEN
DELL'«OPUS EPISTOLARUM DESIDERI
ERASMI ROTERODAMI»

LORENZO GERI

From literature to history. The edition of Percy S. Allen of the Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami.

ABSTRACT

This article aims to discuss the ecdotic choices and the impact of Percys S. Allen's scholar edition of the complete letters by Erasmus (1906-1958), a seminal enterprise in the field of Renaissance studies. The *Opus epistolarum* (named after the most important book of letters published by Erasmus himself in 1529) was conceived as the definitive edition of all the letters written by, and sent to, the Dutch humanist. That goal implied a radical change in the arrangements followed by previous editors and the choice of mixing the letters published during Erasmus' lifetime with those unpublished, taken from different sources (manuscripts and later editions). Allen's edition is indeed based on the assumption that Erasmus' letters should be considered not as pieces of literature but «recognised as one of the best sources for the history of his age». Such an idea inspired the commentary to the letters, the core of the edition itself and the starting point for a new and deeper study of Erasmus' life and work that eventually made the enterprise of the ASD possible. Such an attitude towards this epistolary corpus, thought, could run the risk of underestimating the impact on Erasmus' own rework of the letters he published, leading to a simplistic use of them as source of information. In the last part of the essay, the author discusses the case of Petrarch's letters, with a comparison between the *Opus epistolarum* and Vittorio Rossi's edition of the *Familiars*.

Keywords

Erasmus of Rotterdam; Percy S. Allen; epistolography; Francesco Petrarca; Vittorio Rossi.

Articolo ricevuto: ottobre 2022 referato: dicembre 2022 accettato: gennaio 2023

lorenzo.geri@uniroma1.it

Dipartimento di lettere e culture moderne
Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

Quando Johan Huizinga (1872-1945), nel marzo del 1924, scelse di dedicare la sua biografia intellettuale di Erasmo a Percy S. Allen (1869-1933), la monumentale edizione dell’*Opus epistolarum* era da poco giunta al quinto volume.¹ Per quanto, dunque, coprì al tempo soltanto la prima metà della vita di Erasmo (sino al 1524), l’epistolario modernamente edito, cronologicamente ordinato e commentato si era imposto come ineludibile strumento per lo studio del Rinascimento del Nord Europa. Per questo motivo Huizinga, al tempo non ancora del tutto affermato a differenza del dedicatario (l’*Autunno del Medioevo* venne tradotto in inglese soltanto in quello stesso anno), scriveva in tono cerimonioso:

Nessuno oggi può mettersi a studiare Erasmo senza camminare per il sentiero del vostro *Opus Epistolarum Erasmi*, modello di edizione erudita, e assai più che non questo, vero repertorio storico di tutto ciò che appartiene al grande movimento spirituale dell’età dell’umanesimo e della Riforma.²

Tale dedica, squisitamente erasmiana nelle immagini e nei toni, dovette far colpo sullo storico inglese, dal momento che Huizinga in *La mia via alla storia* (1943) testimonia che il risultato più rilevante della monografia erasmiana fu proprio «l’amicizia con P.S. e H.M. Allen»:

A seguito di un corso sul Rinascimento e del mio articolo in proposito, Erasmo iniziò a interessarmi ed ebbi in seguito il piacere di lavorarci. Proprio allora venni invitato a occuparmene da Edward Bok per la sua collana *Great Hollanders* che, dopo l’ottimo *Vondel* di Barnouw, era rimasta al palo. Non consiglierai però ad alcuno storico o filologo di utilizzare in qualità di metodo la velocità con la quale ho assaltato, disarmato, ed espugnato i dieci tomi di J. Clericus sul-

¹ La prefazione al quinto volume è datata 1° gennaio 1924, mentre il *colophon* non riporta indicazioni in merito al mese di stampa. Huizinga, dunque, quasi certamente non fece in tempo a consultare il tomo in questione prima della consegna all’editore del manoscritto della sua biografia.

² J. Huizinga, *Erasmo*, trad. di A. Vita, Torino, Einaudi, 2002, p. ix (ed. or. *Erasmus*, New York-London, C. Scribner’s Sons, 1924).

l'umanista da Rotterdam. La cosa migliore prodotta da questa ricerca è l'amicizia con P.S. e H.M. Allen.³

Si noti come, al momento di raccontare la propria vocazione di storico, Huizinga sostituisca allo scontato riconoscimento dei meriti di Allen uno scherzoso omaggio a un vero e proprio monumento dell'erudizione settecentesca, vale a dire gli *Opera omnia* curati da Jean Le Clerc (1657-1736), che comprendono una notevole edizione delle lettere erasmiane, per la prima volta ordinate cronologicamente.⁴

Agli occhi del grande storico olandese, dunque, il volume di Allen è un *repertorio* di dati biografici da affiancare alle *edizioni* erasmiane vere e proprie. E in effetti, l'*Opus epistolarum* alleniano non costituisce un'edizione critica dell'omonimo libro di lettere curato da Erasmo ma si propone come la pubblicazione definitiva del suo intero *corpus* epistolare, riordinato cronologicamente. Quest'ultimo, al di là del valore letterario delle epistole mandate a stampe da Erasmo, valore di cui Allen non dà conto nella sua prefazione, viene presentato al lettore come una fonte preziosa per lo studio di un'intera epoca:

The requirements under which a new edition should be carried out have long been clearly indicated. The arrangement which Erasmus rejected whilst his letters could be regarded mainly as *literature*, has become necessary now that they are recognized as one of the best *sources* for the history of his age.⁵

³ Idem, *Scritti autobiografici. La mia via alla storia e Preghiere*, a cura di A. van der Lem (ed. or. *Mijn weg tot de historie & gebeden*), edizione it. a cura di G. Van Oord, Sant'Orreste, Apeiron, 2018, p. 70.

⁴ La grande impresa diretta dal teologo razionalista e professore di belle lettere ginevrino, attivo dal 1684 ad Amsterdam, si presenta come il tentativo di fornire un'edizione completa, affidabile e accessibile di tutti gli scritti di Erasmo (l'edizione frobeniana del 1538 era al tempo piuttosto cara e di difficile reperibilità, cfr. J. Le Clerc, *Epistolario*, a cura di M. Sina, Firenze, L.S. Olschki, 4 voll., 1987-1997, vol. II, ep. 335, a Jean Paul Bignon, 8 gennaio 1703, pp. 373-375). I volumi in questione si sarebbero dovuti affiancare, idealmente, agli *Opera omnia* di Agostino curati dallo stesso Le Clerc (ivi, vol. II, ep. 298 a John Locke, 13 gennaio 1699, pp. 292-295). Nel vasto carteggio di Le Clerc con i membri della Repubblica delle Lettere di fine Seicento e primi del Settecento si leggono tracce di un'abile auto-promozione volta a rintracciare, soprattutto tra i corrispondenti inglesi, generosi sottoscrittori. Tra i risultati più notevoli dell'edizione figura la *Vie d'Erasmus tirée des ses Lettres* redatta da Clerc sulla base dell'epistolario erasmiano. Sulla figura intellettuale di Le Clerc si veda, per un primo orientamento, M.D. Garfagnini, *Jean Le Clerc e gli spazi della ragione. Percorsi di critica e di storia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

⁵ Allen I, p. vi, corsivo mio. Qui e altrove si cita l'edizione alleniana con la consueta sigla, seguita dal numero del volume: Allen = *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, edited by P.S. Allen et al., Oxford, Clarendon, 1906-1958, 12 voll.

In modo significativo Allen, invece di intitolare la sua raccolta di documenti in termini strettamente denotativi (*Letters* o *Epistolae*), ricorre al titolo adottato da Erasmo per la più ampia e strutturata tra le raccolte da lui realizzate, il volume *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami per autorem diligenter recognitum et adiectis innumeris novis fere ad trientem auctum*, pubblicato a Basilea, presso Froben, nel 1529, un maestoso in-folio comprendente 1025 lettere suddivise in 24 libri. Si tratta di un segnale inequivocabile: l'editore intende sostituire al più ambizioso e ampio tra i libri di lettere erasmiani, l'equivalente delle *Familiares* di Petrarca (per quanto assai meno elaborato quanto a strutture macrotestuali e rielaborazione delle lettere),⁶ il suo intero *corpus* epistolare. In virtù di tale scelta, un'opera letteraria, destinata «ad exercitamenta studiorum»,⁷ cede il passo a una raccolta di documenti, sul modello delle edizioni degli epistolari del Beato Renano e di Lutero.

L'attenzione di Allen in merito allo stile erasmiano, d'altronde, non è particolarmente spiccata, nonostante la sua formazione come filologo classico.⁸ Nella prefazione come nei suoi cappelli introduttivi, infatti, lo studioso inglese non dà conto del lavoro di riscrittura e, talora, di censura, portato avanti da Erasmo al momento di mandare le lettere a stampa, pur trattandosi di un fenomeno candidamente ammesso dall'umanista di Rotterdam in diverse occasioni.⁹ Torneremo a breve su questo punto che,

⁶ Per uno studio sistematico delle caratteristiche di tutti i libri di lettere curati in vita da Erasmo si ricorre a L. Halkins, *Erasmus ex Erasmo. Érasme éditeur de sa correspondance*, Aubel, Gason, 1983.

⁷ Nella seconda edizione del *Catalogus omnium Erasmi Lucubrationum* (1524), Erasmo, nel delineare il piano editoriale degli *Opera omnia* da pubblicare postumi, suddivide i suoi scritti in nove *ordines*, che corrispondono a tappe di un percorso che procede dallo studio delle *litterae* alla teologia. Nel terzo *ordo*, dopo i manuali per lo studio del latino e gli *Adagia*, figurano le lettere: «Tertius assignetur Epistolis, quod in his quoque complura sunt quae faciunt ad exercitamenta studiorum; nam plerasque lusimus adolecentes au certe iuvenes», in Allen I, p. 39, ll. 23-25.

⁸ Sulla biografia di Allen e sulla storia della sua edizione, in assenza di uno studio sistematico, si ricorre a: W. Garrod, «Percy Stafford Allen, 1869-1933», in *Proceedings of the British Academy*, vol. XIX (1933), pp. 381-407; H.L., E. Halkin, «Percy Stafford Allen, éditeur de la correspondance d'Érasme», in *La Correspondance d'Érasme et l'épistolographie humaniste: colloque international tenu en novembre 1983*, Brussels, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 13-23; M. Estes, «The Achievement of P.S. Allen and the Role of CWE», in *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. XIII, 3 (1989), pp. 289-298.

⁹ Basti pensare che nel già menzionato *Catalogus*, pubblicato da Allen in apertura della sua edizione, Erasmo ammette che la pubblicazione delle *Epistolae ad diversos* (Basilea, Froben, 1521, 617 lettere) gli ha provocato non pochi grattacapi dal momento che, a sua insaputa, vi furono pubblicate alcune lettere che lo misero in cattiva luce presso quanti, tra

pur essendo al centro di un importante contributo di Michiel Verweij del 1997,¹⁰ è stato trascurato nei saggi dedicati all'edizione alleniana apparsi in occasione del centenario del primo volume dell'impresa.¹¹

Il lavoro di edizione procedette ampliando in modo estremamente significativo la *recensio*. Anzitutto Allen integrò le 1217 lettere mandate a stampa da Erasmo tra il 1515 e il 1536, che comprendono, si noti, anche talune lettere a lui inviate, con 356 lettere ricavate dalle edizioni postume pubblicate tra il 1538 e il 1779.¹² Sin dall'apparizione del terzo volume degli *Opera omnia* frobeniani, infatti, gli editori dell'epistolario erasmiano inserirono nella propria edizione (basata su quelle precedenti) il numero maggiore possibile di missive inedite. Ad un totale di 1573 lettere così ricavato, Allen aggiunse ben 1595 missive, giungendo al ragguardevole totale di 3168 lettere¹³ suddivise tra 1260 corrispondenti¹⁴ e comprese in un arco cronologico compreso dall'ultimo quarto del xv secolo al settembre del 1536.

i suoi amici, erano vicini a Lutero o a lui avversi, vd. Allen I, p. 17, ll. 24-36. A tale scopo, negli *Opera omnia* si purgheranno alcune lettere e se ne elimineranno altre: Allen I, p. 39, ll. 25-26.

¹⁰ M. Verweij, «Remarks on Some so-called Erasmian Correspondence», in *Humanistica Lovaniensia*, vol. XLVI (1997), pp. 114-126.

¹¹ Vd. *Erasmus and the Renaissance Republic of Letters. Proceedings of a Conference to Mark the Centenary of the Publication of the First Volume of Erasmi Epistolae* by P.S. Allen. Corpus Christi College, Oxford, 5-7 September 2006, ed. by S. Ryle, foreword by L. Jardine, Turnhout, Brepols, 2014, in part. S. Ryle, «Introduction», pp. 1-12 (documentata storia dell'edizione alleniana); M. Magnien, «Supplementunculum Allenianum: le début de l'ep. 2021 retrouvé», pp. 12-33 (*case study* relativo a una porzione inedita di una lettera pubblicata da Allen); C. Bénévnt, «Supplementa Alleniana: tentative de bilan et perspectives», pp. 35-50 (prezioso censimento delle lettere ritrovate dopo l'edizione di Allen); J. McConica, «The Englishing of P.S. Allen», pp. 51-60 (riflessione sulle caratteristiche della traduzione completa in inglese dell'*Opus epistolarum*).

¹² I dati si ricavano dal saggio bibliografico *The Principal Editions of Erasmus' Epistolae*, appendice VII del primo volume: Allen I, pp. 599-602. Nel dettaglio: 14 missive sono tratte dagli *Opera omnia* apparsi presso Froben, 83 dalla *Vita Erasmi* (1607) e 4 dalla coeva *Magni Erasmi vita* (1615); 47 sono parte degli *Opera* di Pirckheimer (1610); 115 nelle *Epistolarum D. Erasmi Roterodami* (1642); 93 pubblicate nelle *Epistolae familiares Des. Erasmi Roterodami ad Bonifacium Amerbachium* (1779). L'edizione curata da Le Clerc (volume III degli *Opera omnia*, 1703) non aggiunge lettere ulteriori a quelle note ma le dispone, per la prima volta, secondo l'ordine cronologico.

¹³ Le lettere in questione sono quelle numerate da 1 a 3141 a cui si aggiungono: 23 missive scoperte durante l'edizione, segnalate con una A (ad es. ep. 27A), per indicare il loro carattere sovranumerario rispetto al piano di edizione; 4 lettere inserite nelle Appendici senza numerarle, vd. Bénévnt, *Supplementa Alleniana*, p. 36.

¹⁴ La cifra, davvero impressionante, si ricava dal *Index of Correspondence and some Biographical Notes* (Allen XII, pp. 1-15). Il rapporto tra il numero complessivo di lettere e i corrispondenti mostra come siano relativamente poco numerosi i veri e propri carteggi compresi nell'*Opus epistolarum*.

Metà delle lettere edite da Allen, dunque, sono tradite da fonti che esulano dal corpus sino ad allora preso in considerazione. Si tratta di edizioni stampa di opere di corrispondenti erasmiani, edizioni moderne apparse presso le sedi più disparate (collazionate, quando possibile, con i manoscritti)¹⁵ e manoscritti inediti. Tale notevole ampliamento fu reso possibile dall'entusiasta risposta di studiosi provenienti da diverse parti del mondo alla richiesta di aiuto che si legge nel primo volume: *List of Manuscripts about which Information is Desired* (p. xi). Già nella prefazione al secondo volume, infatti, Allen ringrazia un numero assai ampio e variegato di corrispondenti che gli hanno segnalato e, talora, messo a disposizione, numerosi manoscritti (pp. iv-v). In apertura del terzo volume, apparso nel 1922 dopo l'interruzione forzata dovuta alla Grande Guerra, Allen rievoca con commozione la tenuta della Repubblica delle Lettere in anni di ferro e fuoco, alludendo al contempo alla Società delle Nazioni, fondata tre anni prima:

Since the third volume of this edition appeared, the republic of learning, world-wide and international, has been shattered into fragments by a war more devastating than any of those which disturbed the sixteenth century. Seeking, not for itself, that knowledge which leadeth unto wisdom – wisdom «the worker of all things» [*Sp* 7:22], «which in all ages maketh men friends of God» [*Sp* 7:28] – the republic seemed to exhibit a pattern for a larger commonwealth, in which the nations of the world might willingly recognize the rights of others and the duties of each one to all the rest. That was the dream of Erasmus; and he looked for its fulfilment to a union of kings, leading after them the peoples they protected. Now in the twentieth century a war is over; once more the work of reconstruction must be attempted, and the world is hoping for a league of free nations, relieved, as are private men, from the anxieties and suspicions which accompany the necessity of self-defence. Nowhere is it more possible to begin welding up the fragments than in the sphere of learning; which cannot abate its international character without losing its inspiration. The task is not easy, especially for those who have suffered grievously; but it will be undertaken, and with hope it will be carried through.¹⁶

Il commosso passo che apre il primo volume post-bellico troverà un suo corrispettivo nel *Compendium Vitae Percy Stafford Allen* che apre l'ottavo tomo, mandato alle stampe dopo la morte del curatore.¹⁷ Opera

¹⁵ Allen II, p. iv.

¹⁶ Allen IV, p. iii.

¹⁷ «Successit annus inter annales humanae gentis funestissimus. Frangi fatis omnia procellaque ferri. Iam qui docti viri sunt habiti, ne homines quidem videri. Reserata

del sodale e collega Heathcote William Garrod (1878-1960), il *Compendium* (il titolo, si noti, è erasmiano)¹⁸ consiste in una biografia e, al contempo, in un elogio funebre che si affianca alla più asciutta prefazione in cui Helen Mary Allen dà conto di come si intenda portare a compimento il lavoro, in buona parte già impostato dal marito.

Più della metà delle lettere presenti nell'*Opus epistolarum*, dunque, sono un'aggiunta al corpus precedentemente disponibile. In assenza di una nota al testo, Allen, con un sistema di simboli, indica, nella *Table of Letters* che apre ciascun volume, le lettere che sono: a) assenti nell'edizione degli *Opera omnia* di Le Clerc; b) pubblicate per la prima volta a stampa; c) edite a partire da autografi erasmiani; d) edite a partire da missive «original but not autograph» (ovvero idiografe in quanto presenti in copialettere fatti realizzare da Erasmo). Allo stesso tempo, per sopperire a una numerazione che non distingue tra lettere di e lettere a Erasmo, la *Table of Letters* chiude tra uncinato le missive indirizzate all'umanista, per dare a colpo d'occhio un'indicazione relativa al rapporto, variabile da volume a volume, tra le epistole erasmiane e quelle dei suoi corrispondenti.

Dal punto di vista della collazione, Allen utilizzò come testo base per le lettere pubblicate durante la vita di Erasmo l'edizione londinese (*Epistolarum D. Erasmi Roterodami libri XXXI*, London, M. Flesher and R. Yound, 1642). La scelta può essere ricondotta a una questione di comodità: l'edizione di Le Clerc, infatti, secondo Allen si basa sul testo dell'edizione londinese contaminandolo con il ricorso a edizioni precedenti¹⁹ e, al contempo, muta l'ordine vulgato – tutti i curatori precedenti, a partire

ianua belli; nec ullo tempore magis anceps Ianus. Quid Philologia, cum vel Philantropia nusquam? Quantum valeant bonae literae, testatur incensa Lovani bibliotheca, testatur ceterarum bibliothecarum clausae opes. [...] Anno 1920, cum pacatae conditiones rursus peregrinari permetterent, in Gallia ver, in Belgia aestatem terebat [*scilicet* Allen] – Antwerpiae commoratus orationem habuit in festo quatercentenario Christophori Plantin. Incipiente auctumno quintum volumen operis sui imprimendum tradidit», in Allen VIII, pp. xv-xvi.

¹⁸ Il *Compendium vitae Erasmi*, apparso a stampa per la prima volta nel 1607, viene attribuito da Allen ad Erasmo (vd. *Appendix I. The Authenticity of the Compendium Vitae* in Allen I, pp. 575-578).

¹⁹ «Leclerc, in his great edition of whole of Erasmus' works (LB), was the first to attempt the chronological arrangement, which Erasmus rejected. [...] The letters were printed with care, the basis being apparently the London text; for in some cases where this differs inadvertently from the Basle text the Leiden edition text reproduces the mistakes. But it is not always so; for sometimes the Leiden text reverts from a change (not manifestly an error) made by the London editor to the reading of the authorized editions», in *Appendix VII. Principal Editions of Erasmus' Epistolae*, Allen I, pp. 598-599.

dal volume frobeniano, avevano aggiunto nuove lettere all'ordinamento precedente, senza scompagnarlo.

I criteri seguiti per costituire il testo sono indicati nella prefazione al primo volume. Dopo aver dichiarato la *ratio* con cui si uniformano i criteri ortografici adottati dalle diverse tipologie di testimoni, Allen prosegue discutendo le modalità con le quali ha costituito il testo delle lettere pubblicate in vita da Erasmo:

In the case of Erasmus' letters published during his lifetime, the text here printed has been constructed by collating the London volume with the earliest authorized edition. The former was printed from one of the final Basle editions, either of 1538 or 1541, and as the successive Froben volumes were printed from one another more or less closely, it has not been necessary to do more than trace the variants through the sequence of editions; for experiment has shown that it is only very rarely that a change is introduced into an intermediate edition and removed in a later one, and such changes are either obvious errors or entirely negligible.²⁰

In sostanza, Allen sceglie di portare a testo la lezione trādita nella prima edizione a stampa di ciascuna lettera, segnalando in apparato le lezioni divergenti nelle eventuali edizioni successive.²¹ Tale impostazione, che intende preservare la redazione più vicina alla lettera effettivamente spedita, è resa possibile dall'assenza di interventi massicci di Erasmo sul testo di lettere già edite (ma alcune aggiunte e omissioni sono nondimeno significative). Dal punto di vista dell'apparato, Allen introduce per ogni lettera, dopo il numero progressivo e l'indicazione del destinatario o del mittente (ad es. *To James Batt, From Andrew Ammonius*), due fasce, posizionate sul margine sinistro: nella prima fascia viene riportata la sigla dell'edizione a stampa il cui testo è messo a testo, seguita dal numero di pagina; subito sotto, tutte le altre edizioni che divergono dal

²⁰ *Preface*, Allen I, pp. VII-VIII.

²¹ Gianvito Resta, in un contributo del 1980, partendo dalla considerazione del carattere irripetibile ed eccezionale delle *Familiars* di Petrarca, suggeriva di pubblicare i carteggi degli umanisti in un «rigido ordinamento cronologico e in un testo criticamente costruito, là dove è possibile, secondo l'originaria lezione delle singole missive e con la registrazione in apparato delle successive correzioni e manipolazioni», fornendo preventivamente al lettore i dati necessari per ricostruire la struttura della «raccolta canonica» curata dall'autore: G. Resta, «Per l'edizione dei carteggi degli scrittori», in *Metodologia ecdotica dei carteggi. Atti del Convegno internazionale di Studi. Roma 23, 24, 25 ottobre 1980*, a cura di E. d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989, pp. 68-80, in part. pp. 69-71. Si noti che l'aggiunta di un commento di carattere storico viene definito «utile [...] se non proprio necessario» (ivi, p. 71).

testo dell'edizione in cui la lettera compare la prima volta.²² Nel margine destro viene indicato il luogo di partenza della lettera e la data di invio. Nei casi in cui tali dati siano congetturali, Allen li introduce tra uncinate. Subito dopo tale elenco dei testimoni, segue il già menzionato cappello introduttivo in cui si dà conto dei dati storici utili per leggere la lettera (comprese le informazioni biografiche relative ai corrispondenti). La fascia d'apparato riporta le varianti dei testimoni che non siano *descripti*. Nei casi in cui viene corretta la lezione della stampa seguita per la costituzione del testo, la lezione errata viene segnalata nell'apparato. Infine, nella parte bassa della pagina, si trovano alcune note esplicative, per lo più di carattere storico (rarissime le segnalazioni di fonti).

Nel caso delle lettere tradite anche o unicamente da manoscritti, i criteri per la costituzione del testo vengono chiariti di volta in volta nei cappelli introduttivi. In casi come questi, l'elenco dei testimoni è aperto dai manoscritti ed eventualmente prosegue con l'elenco di tutte le edizioni a stampa. Nel cappello introduttivo si attribuisce ai testimoni manoscritti una sigla costituita da lettere dell'alfabeto greco e quindi si chiariscono i criteri seguiti per la scelta del manoscritto promosso a testo. A quest'ultimo, è sempre assegnata la α . Nei casi in cui Allen corregge una lezione di α indica nell'apparato la lezione errata. Nella prefazione Allen, riferendosi soltanto alle edizioni a stampa pubblicate durante la vita di Erasmo, non nasconde la natura composita del testo offerto al lettore:

The present text is therefore not an exact reproduction of one edition but a conflation from all.²³

I meriti dell'impresa alieniana non riguardano solo la *recensio* e la costituzione del testo (la trascrizione è accuratissima e le correzioni, per lo più *ope ingenii*, puntuali) ma si estendono al paratesto. La scelta stessa di prevedere, per ogni lettera, un cappello introduttivo, dedicato alla contestualizzazione del singolo documento, e alcune note, relative per lo più al chiarimento dei riferimenti storici, rappresentò uno spartiacque negli studi erasmiani, offrendo una sorta di punto di convergenza e di nuova, più ampia irradiazione per un'intera tradizione erudita sino a quel momento sparsa e disorganica. Lo stesso Allen si mostra consapevole del valore di *reference book* che i suoi volumi rappresenteranno per gli studiosi di Erasmo e dell'epoca segnata dalla sua figura:

²² Il criterio è spiegato, in modo a dire il vero confuso, nella *Table of Editions of Erasmus' Letters*, Allen I, p. 72.

²³ *Preface*, Allen I, p. viii.

The commentary is intended to explain the dates assigned to the letters and incidentally to trace the course of Erasmus' life [...] Even with well-known names I have inserted some fullness of detail to illustrate their position at the particular time; and also with the idea that the correspondence of a man to who letters came from homes princely and obscure in every part of Europe, may serve some purpose as a convenient *work of reference for this period*.²⁴

Non ci stupisce, allora, che il giudizio di Huizinga sia riecheggiato nelle recensioni che accompagnarono, decennio dopo decennio, la pubblicazione degli undici volumi nell'ampio arco cronologico compreso tra il 1906 e il 1947. Al momento di intraprendere la traduzione in inglese del corpus approntato da Allen, Wallace K. Ferguson (1902-1983), curatore del commento al primo volume e decano degli studi erasmiani, ribadì autorevolmente tale giudizio:

The correspondence of Erasmus constitutes a source of inestimable value, not only for the biography of the great humanist himself, but also for the intellectual and religious history of the northern Renaissance and the Reformation.²⁵

Ferguson, editore negli anni giovanili di un prezioso supplemento agli *Opera omnia*,²⁶ mostra, al pari di Huizinga, di considerare il volume di Allen unicamente in qualità di documento per la biografia di Erasmo e la storia intellettuale del suo secolo. L'edizione inglese, priva di un testo a fronte, si affianca idealmente a quella di Allen, pur non rinunciando, in 14 casi, a spostare e rinumerare alcune missive (in virtù di una nuova datazione), e a introdurre la traduzione delle 19 lettere scoperte nel frattempo.²⁷

I venti volumi pubblicati dal 1974 al 2020, parte integrante della collana dei «Collected Works of Erasmus», hanno costituito e costituiscono, in effetti, un repertorio messo a frutto da centinaia di studiosi,

²⁴ *Preface*, Allen I, p. vi, corsivo mio.

²⁵ W.K. Ferguson, *Introduction* in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 1, *Letters 1 to 141, 1484 to 1500* translated by R.A.B. Mynors and D.F.S. Thomson, annotated by W.K. Ferguson, Toronto, Toronto University Press, 1974, pp. ix-xxviii, cit. a p. ix.

²⁶ *Erasmii opuscula, a supplement to the Opera omnia*, edited by W.K. Ferguson, The Hague, Martinus Nijhoff, 1933.

²⁷ Bénévent, *Supplementa Alleniana*, in part. pp. 37-38 (lista delle *Lettres déplacées dans les traductions française et anglaise*) e pp. 39-41 (*Lettres découvertes depuis l'édition Allen*). Nei casi in questione, gli editori hanno pubblicato il testo delle lettere aggiunte al corpus alleniano (ad es. *Latin Text of Ep 2563A* in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 18, *Letters 2472 to 2634. April 1531-March 1532*, translated by C. Fantazzi, annotated by J.M. Estens, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2018, pp. 391-394, edizione curata da C. Fantazzi).

anche in virtù della scelta di ampliare e rendere sistematico il commento alleniano, corredandolo con un ambizioso e ricco sistema di appendici.²⁸ Ogni volume, inoltre, è introdotto da un breve saggio che discute le caratteristiche del carteggio erasmiano nel periodo preso in esame, dando conto dei casi in cui la datazione proposta dall'editore dell'*Opus epistolarum* è stata corretta, per congettura o in base a nuovi ritrovamenti di manoscritti.

Nella pratica quotidiana degli studiosi di Erasmo e della prima età moderna, l'edizione delle *Letters* (si noti il cambiamento nel titolo) si è affiancata stabilmente all'*Opus epistolarum*, anche in virtù di un intelligente enciclopedia dei corrispondenti erasmiani apparsa, presso i tipi del medesimo editore, con il titolo *Contemporaries of Erasmus* (utile anche per integrare lo scarno e poco accurato indice dell'edizione Allen).²⁹ Il rischio insito nel successo stesso di tale meritevole iniziativa editoriale è quello di una sorta di facile 'scorciatoia'. In particolare, la scelta di eliminare il riferimento a quale sia la fonte di ogni lettera, contribuisce a mettere sullo stesso piano documenti di diversa origine: lettere pubblicate da Erasmo dopo un'attenta rassetatura, lettere inedite destinate a una circolazione privata, missive autografe e missive tràdite in edizioni tarde e scorrette. Come osserva Michiel Verweij, l'eccessiva fiducia nel valore documentario dell'*Opus epistolarum* (e ancor di più della sua tradizione in inglese) comporta alcuni rischi di interpretazione:

²⁸ Sul modello di Allen, le appendici includono, in alcuni casi, la traduzione di carteggi relativi ad Erasmo (ad es. *The Vergara-Zúñiga Correspondence*, in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 8, *Letters 1122 to 1215. 1520-1521*, translated by R.A.B. Mynors, annotated by P.G. Bietenholz, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1988, pp. 335-346); in altri, l'edizione, tradotta, di documenti (ad es. *Erasmus' First Will*, in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 12, *Letters 1658 to 1801. January 1526-March 1527*, translated by A. Dalzell, annotated by C.G. Nauert Jr., Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2003, pp. 537-550). Talora, sempre seguendo l'*Opus epistolarum*, le appendici consistono in brevi e densi saggi di carattere biografico (ad es. *Erasmus' Illnesses in His Final Years (1533-6)*, in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 20, *Letters 2803 to 2939. May 1533-May 1534*, translated by C.H. Miller with C. Fantazzi, annotated by J.M. Estes, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 2020, pp. 335-339). Caratteristica peculiare del paratesto ideato per l'edizione inglese è la presenza di utili saggi dedicati a misure e monete redatti, per l'occasione, da storici dell'economia (ad es. J.M. Munroe, *Money, Wages and Real Incomes in the Age of Erasmus: the Purchasing Power of Coins and of Building Craftmen's Wages in England and the Low Countries from 1500 to 1540*, in *The Correspondence of Erasmus*, vol. 12, pp. 551-699).

²⁹ *Contemporaries of Erasmus, A biographical register of the Renaissance and Reformation*, edited by P.G. Bietenholz and T.B. Deutscher, Toronto, Toronto University Press, 1985-1987, 3 voll.

Erasmus did rework his letters when publishing them. This is a fact admitted long since. But the consequences of this practice do not seem to be taken into account as they should: one has only to read a few articles of the very useful *Contemporaries of Erasmus* to notice that Erasmus' correspondence is used as a source without much critical debate.³⁰

Di fronte a un lavoro di censura e riscrittura sistematico nel caso delle lettere pubblicate in vita da Erasmo, ma anche, si può aggiungere, nel caso di missive edite dai suoi corrispondenti nei rispettivi libri di lettere, sarebbe necessario, nota Verweij, considerare pienamente attendibili solo gli autografi e dichiarare, ogni volta che si cita una missiva erasmiana, la sua provenienza.

Colpisce, altresì, che nel piano degli *Opera omnia Desideri Erasmi Roterodami* (ASD), la monumentale edizione critica dell'intera opera erasmiana intrapresa a partire dal 1969, non sia prevista una nuova edizione delle lettere.³¹ Considerata l'impostazione degli ASD, si sarebbe potuto progettare un'edizione critica dei libri di lettere curati da Erasmo, da affiancare al corpus alleniano (una sorta di compromesso, considerata la mole di lavoro necessaria per rivedere criticamente l'edizione Allen). D'altronde, anche quanti hanno preso in esame i limiti (inevitabili) dei volumi curati da Allen hanno mostrato di considerare l'*Opus epistolarum* insostituibile, perlomeno in qualità di edizione a stampa delle epistole nella loro lingua originale, da affiancare alle traduzioni complete in lingua inglese e francese. Nella sua accurata indagine in merito allo stato dell'arte relativo al corpus epistolare erasmiano, Christine Bénévent, dopo aver mostrato come il numero di correzioni alla cronologia apportata da Allen e le lettere scoperte successivamente (19) non abbiano stravolto il profilo complessivo del corpus, propone di superare la concezione tradizionale di edizione cartacea in favore di un'edizione digitale che permetta non soltanto continue aggiunte e correzioni ma una «lecture géométrie variable» che preveda la possibilità di ricostruire automaticamente il testo uno dei libri messi insieme da Erasmo, di affrontare la lettura di una serie tipologica di lettere o di una corrispondenza specifica. La proposta risulta suggestiva ma

³⁰ Verweij, «Remarks on some so-called Erasmusian Correspondence», p. 124.

³¹ Nella *General Introduction* (firmata dal Comitato Editoriale comprendente Jan Hendrik Waszink, Léon E. Halkin, Cornelis Reedijk e Clemens M. Bruehl) la questione è lasciata in sospeso: «At this moment there seems to be no urgent call for a decision concerning the *Epistolae*», *General Introduction*, in *Opera omnia Desideri Erasmi Roterodami recognita ed adnotatione critica instructa notisque illustrata. Ordinis primi tomus primus*, Amsterdam, North Holland Press, 1969, pp. VII-XXI: XVIII. Diverso il caso delle prefazioni erasmiane, già edite da Allen ma inserite nel piano degli ASD: *ibidem*.

priva di concretezza, in assenza di indicazioni operative e di una presa di posizione in merito all'eventuale revisione del testo approntato da Allen.

Una strada poco battuta che permetterebbe una serie di carotaggi in grado di verificare la tenuta dell'edizione Allen sul piano testuale e su quello della *recensio* (per ora senza dubbio insuperata) è quella costituita dallo studio e dall'edizione di singoli carteggi. Le edizioni, non poi così rare, di singoli carteggi erasmiani si sono limitate a ritagliare le relative missive corredandole di introduzioni, nuove traduzioni e note. Si potrebbe, però, tentare uno studio più approfondito, a partire da *recensiones* mirate e da nuove *collationes*.

Lo spunto per ricerche, approfondimenti, integrazioni, d'altronde, è in qualche modo fornito dallo stesso Allen, che non nasconde la natura di *work in progress* dell'edizione, ricorrendo a un ampio sistema di appendici-saggi. In assenza, come si è detto, di una nota al testo, Allen disloca nelle appendici la descrizione di alcuni testimoni manoscritti e a stampa particolarmente rilevanti per la sua edizione (tale uso si arresta dopo l'ottavo volume, l'ultimo pubblicato vivente Allen).³² Alla stessa sede riserva l'edizione di una scelta piuttosto importante di documenti relativi ad Erasmo,³³ a cui aggiunge alcuni micro-saggi di carattere biografico.³⁴

Tra le scelte editoriali appare significativo che l'edizione dell'*Opus epistolarum* si apra con quattro testi, indicati con numeri romani, che costituiscono una sorta di premessa al corpus epistolare. Aprendo il volume, il lettore si trova di fronte, per così dire, ad un inizio *in medias res*, dato che

³² Allen I: *Appendix VII. The Principal Editions of Erasmus' Epistolae* (pp. 593-602), *Appendix VIII. The Deventer Letter-Book* [Deventer, Athenaeum Library, MS. 91] (pp. 603-609) e *Appendix IX. The Gouda Manuscripts* [Gouda, Town Library, Nos. 1323 e Nos. 1324, vd. J.W. Klein, «Copyist B of the Erasmiana Manuscripts in Gouda Identified», in *Quaerendo*, vol. XLVIII (2018), pp. 95-105] (pp. 609-613); Allen III: *Appendix XII. The Epistolae selectae per Barlandum, 1520* (pp. 627-629) e *Appendix XIII. The Copenhagen Manuscript* [Copenhagen, Royal Library, G.K.S. 95 fol.] (pp. 630-634); Allen IV: *Appendix XIV. Eppendorff's Copy of the Epistolae ad diversos* (pp. 615-619) e *Appendix XV. The Heine Collection* (pp. 620-622); Allen VI: *Appendix XVII. The Nève Collection* (pp. 492-493) e *Appendix XVIII. Letters of John Vergara and others* [Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 18575] (pp. 494-502); Allen VIII: *Appendix XXI. The Olah Codex* [Esterhazy MS Repos. 71] (pp. 500-501).

³³ Allen VI: *Appendix XIX. Erasmus' first Will* (pp. 503-506); Allen VII: *Appendix XX. Books Ordered by Erasmus* (p. 547); Allen XI: *Appendix XXV. Erasmus' Last Will* (pp. 362-365) e *Appendix XXVII. Longolius' Collection of Books* (pp. 379-383).

³⁴ Allen I: *Appendix II. Erasmus' Early Life* (pp. 579-584), *Appendix V. Erasmus with the Bishop of Cambray* (pp. 587-590) e *Appendix VI. Erasmus at Cambridge in 1506* (pp. 590-593).

la serie è aperta da una missiva di Erasmo a Johann von Botzheim del 30 gennaio 1523. Come chiarisce il cappello introduttivo, si tratta di un catalogo ragionato dei propri *Opera omnia* redatto da Erasmo, sotto forma epistolare, su richiesta dello stesso Botzheim, intenzionato ad arricchire la propria biblioteca con le migliori edizioni erasmiane al tempo disponibili. La mole straordinaria della produzione dell'umanista batavo, d'altronde, suddivisa tra diversi editori e caratterizzata da un continuo aggiornamento dei singoli titoli, imponeva la necessità di fare ordine nella selva di stampe autorizzate e pirata con degli indici 'ufficiali', come era avvenuto nel 1519 con il *Lucubrationum Erasmi Roterodami Index*. La stessa missiva a Botzheim era stata ideata da Erasmo a tale scopo, tant'è che venne pubblicata, nell'aprile di quello stesso anno, da Froben sotto forma di volumetto a cui venne apposto il titolo, con il quale essa è tutt'oggi nota, di *Catalogus omnium Erasmi Lucubrationum*. Ripubblicato, con ampliamenti, nel 1524 e nel 1537 (ma con la data della prima stesura), il catalogo venne riproposto in apertura del primo volume degli *Opera omnia* pubblicati postumi nel 1540. Continuando a scorrere il volume, il lettore ha modo di scoprire che tale missiva costituisce non una sorta di 'prolessi' nel romanzo epistolare erasmiano ma il primo e più esteso di quattro documenti, indicati con numeri romani progressivi, che Allen premette alla sua edizione. Oltre al *Catalogus Lucubrationum* (I, pp. 1-46), la scelta comprende il *Compendium Vitae Erasmi*, frammento di autobiografia attribuibile allo stesso umanista di Rotterdam (II, pp. 46-52), un'ampia porzione della lettera del Beato Renano a Hermann di Wied del 15 agosto 1536, elogio funebre e biografia di Erasmo (III, pp. 52-56), la dedica degli *Opera omnia* di Erasmo all'imperatore Carlo V firmata il 1 giugno del 1540 dallo stesso Beato Renano (V, pp. 56-71). Lo statuto ambiguo di tale porzione del libro è evidenziato dalla numerazione delle pagine: se la prefazione e lo scioglimento delle sigle adottate nel commento, infatti, sono contrassegnati tra numeri romani, mentre per i documenti in questione si adottano i numeri arabi, a segnalare il loro effettivo inserimento nell'*Opus epistolarum*. In nessuna delle edizioni delle sue lettere da lui pubblicata, però, Erasmo inserì il *Catalogus* né tantomeno il *Compendium Vitae* (pubblicato per la prima volta nel 1607). La scelta di tenere insieme corpus epistolare e materiali biografici di varia provenienza, dunque, è attribuibile piuttosto all'influsso esercitato dai già citati *Opera omnia* che, tanto nel caso dell'edizione apparsa pochi anni dopo la morte di Erasmo presso Froben quanto nel caso dell'impresa curata da Jean Le Clerc tra il 1701-1703, si aprono con la pubblicazione di materiali affini.

Credo si possa ipotizzare che l'intento di Allen fosse quello di rivendicare per la propria edizione lo statuto di pietra miliare negli studi erasmiani, da affiancare agli *Opera omnia*. Allo stesso tempo, la decisione di inserire tra le pagine del corpus epistolare tutte le prefazioni pubblicate da Erasmo, seguendo i *desiderata* esposti nel *Catalogus*, trasformava l'*Opus epistolarum* in una fonte preziosa per lo studio dell'opera erasmiana nel suo complesso. Commentando le diverse prefazioni, infatti, Allen faceva il punto sulla storia editoriale delle principali opere erasmiane. Non è un caso, allora, che, in apertura del primo volume degli ASD, la *General Introduction* firmata dal comitato editoriale riconoscesse nell'*Opus epistolarum* uno snodo decisivo nella storia delle edizioni erasmiane e, al contempo, la chiave per una nuova impresa:

A new era was ushered in by Percy Stafford Allen's majestic edition of the *Opus Epistolarum* (1906-1958). The admirable presentation of the letters, his well-balanced introductions and valuable short annotations and, above all, his careful reconstruction of the chronology of Erasmus' life and works have provided a completely new basis for research. The impact of Allen's work is unmistakable: we can easily observe how, as publication of the volumes progressed during the first half of the present century, the quality of Erasmian studies steadily improved. Although this beneficial influence extended far beyond the domain of Erasmus' correspondence – it is no exaggeration to maintain that the *Opus Epistolarum* is the key to the *Opera Omnia* – the need for a new critical edition of the complete works was in the past decades felt by an increasing number of scholars.³⁵

L'*Opus epistolarum* ha rappresentato un nuovo punto di partenza per l'edizione delle opere di Erasmo non tanto per la messa a punto di un metodo filologico (come è avvenuto nel caso dell'edizione delle *Familiares* curata da Vittorio Rossi nel caso delle opere latine di Petrarca) ma in virtù della mole preziosissima di dati relativi alla vita e all'opera di Erasmo resi disponibili dall'edizione. La metodologia che ha fatto scuola, dunque, riguarda non solo l'accurata *collatio* e la revisione del testo, con la scelta di privilegiare la prima redazione (criterio in molti casi adottato nella ASD) ma anche e soprattutto delle lettere e il commento delle stesse. D'altronde, una delle caratteristiche più notevoli dell'ASD è costituita proprio dalla presenza, per ogni testo, di un ampio commento di carattere filologico, letterario e storico.

L'edizione Allen, dunque, ha comportato una tendenza a considerare tutte le lettere di Erasmo pubblicate nell'*Opus epistolarum*, anche quelle

³⁵ General Introduction, p. xiv.

note unicamente nella redazione pubblicata dall'autore, alla stregua di missive effettivamente spedite, senza tenere conto di possibili ritocchi, modifiche e censure. Allo stesso tempo, i libri di lettere pubblicati da Erasmo sono stati presi in esame molto raramente dal punto di vista della loro costruzione letteraria. Qualcosa di diametralmente opposto, per certi versi, è accaduto nel caso delle lettere di Petrarca, non solo in virtù del carattere di epistolario organico assunto dalle *Familiares*, dalle *Sine nomine* e dalle *Seniles*. Pur trovandoci di fronte a edizioni molto diverse dal punto di vista dei criteri adottati, sarà allora utile un confronto tra l'edizione di Allen e quella del suo coetaneo Vittorio Rossi (1865-1938).

Di contro all'edizione di Girolamo Fracassetti, che provvede a fornire elementi utili alla datazione delle lettere per mezzo di un'accurata *Cronologia comparata sulla vita di Francesco Petrarca*³⁶ e di un commento con cui «far conoscere i fatti a cui le lettere si riferiscono»,³⁷ Vittorio Rossi sceglieva di pubblicare le lettere con la sola indicazione del giorno presente nel libro petrarchesco, accompagnate da un commento dedicato unicamente all'individuazione delle citazioni. Lo studioso, d'altronde, nella sua magistrale *Introduzione*, dopo aver delineato con straordinaria chiarezza gli stadi compositivi dell'opera e aver descritto e classificato i testimoni, nel paragrafo *Criteri e metodo dell'edizione* (pp. CLVI-CLXXII) chiariva quanto a posteriore potrebbe apparire scontato, l'intenzione di privilegiare l'ultima volontà dell'autore nei confronti del valore documentario delle lettere:

³⁶ «Cronologia comparata sulla vita di Francesco Petrarca», in F. Petrarca, *Epistolae De rebus familiaribus et Variarum [...], studio et cura I. Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1861-1867, 3 voll., vol. I, pp. 163-189. L'ampia cronologia è suddivisa in due colonne: quella di destra riporta le notizie biografiche e gli eventi storici, quella di sinistra le fonti storiche di ogni notizia (ad es. «Dino Compagni, Lib. 2») e alcuni rinvii alle lettere di Petrarca, con particolare attenzione, com'è ovvio, alle *Familiares*. A tale ingegnoso paratesto si aggiunge un *Indice alla Cronologia comparata*.

³⁷ «Quanto alle dichiarazioni o note da me apposte alle lettere, dirò che mi studiai di raccogliere in esse quel che bastasse ad illustrare la vita dell'A. e a far conoscere o i fatti a cui le lettere di riferiscono, o le persone a cui furono indiritte [*sic*], o delle quali si parla, ora più lungo ed ora più breve tenendone il discorso, secondo che mi parve più o meno potesse importare al lettore il conoscere i particolari. Nè stimai di porre innanzi alle lettere una vita del Petrarca. Imperocchè di compendiose e ristrette già tante se ne hanno alle stampe che parvemi mal fatto crescerne il numero. A dettarla poi con minute discussioni intorno alla cronologia de' fatti o alla biografia delle persone che accadesse di nominare, mi sarei trovato nella necessità di ripetere un mondo di cose che forma subbietto delle mie note», in G. Fracassetti, *Prefazione*, ivi, pp. 1-77: 32-33.

Che il testo della mia edizione avesse ad essere α , cioè quel testo che fu della raccolta e di ciascuna epistola quando il Petrarca, trovato nel Malpaghini l'uomo adatto a condurre a termine il lavoro da altri lasciato interrotto, ebbe la compiacenza di veder pronto per la divulgazione quella grande opera unitaria ed organica che nella sua intenzione dovevano essere i *Rerum familiarium libri*, non meno che i *Rerum vulgarium fragmenta*, non può essere dubbio.³⁸

Pur conoscendo il pregio di carattere storico rappresentato dal testo γ , Rossi non intendeva in alcun modo contaminare l'ultima volontà dell'autore:

Fare altrimenti, sostituire per es., dove era possibile, il testo γ al testo α , dando in nota di questo rispetto a quello, sarebbe stato rompere l'unità della raccolta, contraddicendo al proposito chiaramente manifestato dall'autore nella dedica-toria al suo Socrate.³⁹

Tale criterio, con una coerenza che dovette disorientare i lettori abituati all'edizione Novati delle lettere di Salutati e a quella Sabbadini dell'epistolario di Guarino Veronese, vale anche per le rubriche e per le date. Per non correre il rischio di venire accusato di non tenere conto del valore documentario delle lettere, Rossi chiarisce le modalità con le quali la sua edizione potrà, nonostante tale rigore, venire incontro alle esigenze della critica storica:

Alle giuste esigenze della critica moderna provvederanno l'apparato critico e le appendici dei singoli libri, quelle registrando le varianti di γ per le epistole il cui testo originario o più vicino all'originario non si scosta né troppo né spesso, né troppo profondamente dal definitivo; queste, le appendici, accogliendo integralmente il testo di γ , nei casi di modificazioni larghe e radicali; provvederà un quadro, che alla fine del quarto volume apporrà alle epistole per le quali ciò si possa fare, la data dell'anno.⁴⁰

Se quanto detto per la redazione γ rimane valido, l'appendice con lo specchio delle datazioni non venne realizzata nel quarto ed ultimo volume, pubblicato postumo a cura di Umberto Bosco, nel quale in chiusura dell'opera si trovano soltanto una tavola di correzioni e sei indici, tra l'altro assai utili (rubriche, incipit, codici, destinatari, nomi, materie).

³⁸ V. Rossi, *Introduzione*, in F. Petrarca. *Le familiari*, edizione critica per cura di N. Rossi, Firenze, Le Monnier, 1933-1942, 4 voll, vol. I, pp. XI-CLXXII: CLVI.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Si noti che, dopo aver promesso l'appendice in questione, Rossi rimanda in nota ai primi studi sulla datazione delle lettere di Petrarca realizzati nel frattempo da Ernest H. Wilkins, non senza l'influenza dei primi volumi alleniani:

Per ora rendono allo stesso fine ottimi servigi i due eccellenti volumetti che dobbiamo a E.H. Wilkins, *Modern discussion on the Dates of Petrarch's Prose Letters*, Chicago Ill. 1929 e *A Tentative Chronological List of the Petrarch's Prose Letters*, Chicago Ill. 1929.⁴¹

Di contro all'edizione Novati delle lettere di Salutati, che si segnalava per la ricchezza del commento storico, Rossi dedica l'unica fascia di commento a piè di pagina all'indicazione dei «rinvii precisi a passi d'autori classici, che il Petrarca espressamente ricorda o testualmente riferisce»,⁴² una tipologia di fascia di commento introdotta anche da Sabbadini e, con minore sistematicità, da Novati.

La scarsità di apparati di carattere storico, oltre che alle caratteristiche dell'Edizione Nazionale, è riconducibile a un sostanziale scetticismo di Rossi nei confronti del valore documentario delle lettere petrarchesche (perlomeno di quelle comprese nelle raccolte). Nell'importante studio preliminare *Sulla formazione delle raccolte epistolari petrarchesche* (1932) lo studioso afferma perentoriamente:

Chiaro anzi tutto che sicuri documenti di vita materiale non possono essere le raccolte epistolari petrarchesche. Per fissar date e particolarità biografiche converrà rifarsi alle dettature originarie che offrirà l'Edizione Nazionale o a quelle epistole o parti d'epistole che la critica avrà dimostrato primitive. E le cautele non saranno mai troppe.⁴³

Lo statuto delle lettere petrarchesche è determinato dall'*intentio auctoris*. Con un rovesciamento di quanto tentato da Allen (trasformare le lettere edite da Erasmo in vita da letteratura a documento) Rossi ribadisce che:

Non documenti di vita materiale dunque le raccolte, ma documenti insigni della cultura, in ogni più vario senso, del loro autore, specialmente se, come con

⁴¹ *Ibidem*, nota 2.

⁴² *Ivi*, p. CLX.

⁴³ V. Rossi, «Sulla formazione delle raccolte epistolari petrarchesche», in *Annali della Cattedra petrarchesca*, III (1932), pp. 53-73: 13.

più o meno certezza e di precisione è quasi sempre possibile, la critica riesca a datare il testo originario e il rifacimento. Non a questo però pensava il Petrarca, bensì, già l'ho detto, a fare delle sue raccolte epistolari, unitarie opere d'arte.

Colpisce l'insistenza sul sintagma «vita materiale», che sottintende l'idea che le *Familiare*s intendano essere piuttosto un diario dell'anima, al pari del *Canzoniere* (di fatto, però, anche nelle lettere accuratamente selezionate e occasionalmente ritoccate o riscritte *ex novo* i dettagli relativi alla vita materiale sono tutt'altro che assenti). Curiosamente, nonostante tale significativa apertura al progetto costruttivo di Petrarca, che anticiperà una ben nota e gloriosa tradizione di studi, Rossi prosegue negando il valore artistico di gran parte delle singole lettere, tanto meno riuscite delle liriche raccolte nel *Canzoniere*.⁴⁴

La rigorosa impostazione di Rossi, com'è noto, ha permesso alla critica successiva di ricostruire i dettagli della complessa operazione petrarchesca, un *unicum* nell'epistolografia medievale, in virtù della quale i libri di lettere da lui messi insieme costituiscono, ad un tempo, il documento principale sul quale basare la ricostruzione della biografia di Petrarca e una squisita opera letteraria, da indagare con metodi di analisi in qualche modo analoghi a quelli applicati al *Canzoniere*.⁴⁵ Ma se è vero che,

⁴⁴ «Nel fatto, lo sono [*scilicet* opere d'arte]? Se arte è sintesi rappresentativa, opera d'arte unitaria mirabilmente riuscita è il *Canzoniere*, dove l'anima del Petrarca, cristiano, uomo nuovo, erudito, e la storia profonda di quell'anima balzano nell'essenza spirituale che quasi sempre pervade, facendone cosa non mai stata, reminiscenze, spunti ripresi, ovvie situazioni, immagini tradizionali. Ma le raccolte epistolari, no. Ivi i singoli pezzi, ancorché disposti secondo pretesi concetti d'arte a formare un certo organismo costruttivo (che s'allenta quanto più s'avanza verso la fine) non sono stretti insieme a unità, né dentro a ciascun pezzo, gli elementi espressivi del cristiano, dell'uomo nuovo, dell'erudito superati e annullati nel fuoco d'una viva temperie spirituale. Sono poche le epistole che fra le quasi cinque centinaia di *Familiari* e *Senili* rappresentano una e coerente, di là da ogni sgretolio di citazioni, di reminiscenze, di ragionate strutture, l'anima singolarissima di Francesco Petrarca. D'una [*Fam. IV 1*] dirò qui, anche per rincalzare quel mio severo giudizio col mostrarmi non del tutto negato a sentire quel che di artisticamente riuscito è in questi testi, cui la mia vita di studioso è ormai sino alla fine legata», ivi, pp. 13-14.

⁴⁵ Esaurita la stagione di studi dedicata alla ricostruzione biografica e culturale (Fracassetti, Wilkins, Billanovich), le indagini critiche, a partire dal classico volume di Giuseppe Billanovich, *Lo scrittoio del Petrarca* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947), si sono concentrate sulla lettura di percorsi tematici all'interno delle raccolte: *Motivi e forme delle Familiari di Petrarca. Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2003; L. Chines, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Lettere dell'inquietudine*, a cura di L. Chines, Roma, Carocci, 2004, pp. 9-32; G. Mazzotta, «Petrarch's Epistolary Epic», in *Petrarch. A critical guide to the complete works*, edited by V. Kirham

come hanno ricostruito magistralmente Francisco Rico e Marco Santagata, un filo rosso lega tra loro *Familiares*, *Epystolae* e *Rerum vulgarium fragmenta*, incentrate sulla raccolta, sul montaggio e sulla valorizzazione di testi dispersi e d'occasione,⁴⁶ è altresì vero che le tre opere sono caratterizzate da una diversa tipologia di materiali di partenza. Per quanto ricche di riferimenti eruditi, belle pagine, civetterie ed eleganze, le epistole petrarchesche rimangono, in molti casi, delle lettere effettivamente spedite (per quanto ritoccate nel loro inserimento nel libro). Il corrispondere quotidiano con centinaia di corrispondenti non è motivato unicamente da un progetto di carattere culturale né è espressione di un astratto atteggiarsi a novello Cicerone o novello Seneca, nonostante la presenza, nella corrispondenza, di lettere-trattati o lettere-orazioni. Anzi, si può ragionevolmente ritenere che il grosso della effettiva produzione epistolare petrarchesca (in buona parte perduto) fosse costituito da lettere rivolte a tenere insieme la sua formidabile rete di protettori e di protetti.⁴⁷ Inoltre, per quanto i libri di lettere siano costruiti anche allo scopo di contribuire alla costruzione di un'autobiografia ideale, le vere e proprie falsificazioni, per quanto è possibile ricostruire, sono, in fondo, piuttosto rare e riguardano, perlopiù, i primi libri delle *Familiares*, assemblati abilmente allo scopo di forgiare il mito dell'incoronazione poetica e di presentare la giovinezza di Petrarca in termini "agostiniani".⁴⁸ Allo stesso tempo, la mole della raccolta epistolare dovette scoraggiare il montaggio sorvegliatissimo e la riscrittura maniacale riservate ai testi poetici in volgare.

and A. Maggi, Chicago-London, The University of Chicago, 2009, pp. 309-319; R. Antognini, *Il progetto autobiografico delle Familiari di Petrarca*, Milano, LED, 2008; A. Russel Ascoli, «Epistolary Petrarch», in *The Cambridge Companion to Petrarch*, edited by A. Russel Ascoli and U. Falkeid, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 120-137; *Le Senili di Francesco Petrarca. Testo, contesti, destinatari. Atti del Convegno internazionale. Dipartimento di Studi Umanistici Università di Torino 5-6 dicembre 2019*, a cura di S. Stroppa, R. Brovia, N. Volta, Firenze, Le Lettere, 2021.

⁴⁶ Vd. F. Rico, *Vida u obra de Francisco Petrarca. Lectura del Secretum*, Padova, Liviana, 1974; Idem, ««Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primier soneto del «Canzoniere», in *Medioevo Romano*, vol. III (1976), pp. 101-138; M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.

⁴⁷ Sul punto mi permetto di rimandare a: L. Geri, *Petrarca cortigiano. Francesco Petrarca e le corti da Avignone a Padova*, Roma, Bulzoni, 2020, in part. pp. 17-18, 23-28; Idem, «Le lettere ai curiali nel corpus epistolare di Francesco Petrarca», in *Lettere dalla Curia. Diplomazia e politica nei carteggi e nei libri di lettere del Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Simonetta, Brescia, Morcelliana, in corso di stampa.

⁴⁸ Billanovich, *Lo scrittoio del Petrarca*, pp. 1-56 (capitolo I, *Dall'Epystolarum mearum ad diversos libros ai Rerum familiarium libri XXIV*).

La straordinaria quantità di studi biografici dedicati a Petrarca, dalla tradizione erudita tardo ottocentesca all'imponente mole di studi seguiti all'edizione Rossi, che non ho lo spazio di ripercorrere in queste pagine, hanno altresì reso possibile, nel caso dell'edizione critica delle *Seniles* curate dalla compianta Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté l'inserimento in nota di una ricostruzione delle singole date e l'inserimento di preziose schede biografiche relative ai corrispondenti, in modo non dissimile da quanto fatto da Allen e dagli editori dei *CWE*.

Nonostante l'importante tradizione di studi sulla biografia di Petrarca, si può forse individuare negli studi dedicati alle lettere petrarchesche, di straordinaria ricchezza e spessore, un rischio diametralmente opposto a quello corso nel caso di Erasmo, ovvero la parziale sottovalutazione della presenza, in tale corpus, di elementi utili per ricostruire la «vita materiale» di Petrarca. Appare d'altronde significativo che, a oltre centocinquant'anni dall'edizione Fracassetti, le *Disperse* petrarchesche sino a tutt'oggi prive di un'edizione compiutamente critica.⁴⁹

⁴⁹ Com'è noto, la prima edizione di 63 tra le lettere escluse da Petrarca dalle sillogi da lui curate fu pubblicata per la prima volta da Giuseppe Fracassetti, col titolo di *Variae*, nel terzo ed ultimo volume della sua edizione delle *Familiars*; Ernest H. Wilkins e Giuseppe Billanovich pubblicarono una raccolta di ulteriori 18 *Miscellaneae* (E.H. Wilkins, G. Billanovich, «The Miscellaneous Letters of Petrarch», in *Speculum*, vol. XXXVII (1962), pp. 226-243). Con l'aggiunta di 2 ulteriori lettere, le *Variae* e le *Miscellaneae* sono state edite, con traduzione a fronte e in un nuovo ordinamento complessivo, da Alessandro Pancheri (*Disperse*, a cura di A. Pancheri, Parma, Guanda, 1994). Recentemente Elvia Nota ha pubblicato nuovamente il corpus complessivo, rivedendo il testo di buona parte delle lettere sulla base di una parziale *recensio* e introducendo un nuovo ordinamento, vd. E. Nota, *Note al testo latino*, in F. Petrarca, *Lettere disperse*, a cura di E. Nota, introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Torino, Nino Aragno, 2020, pp. LXI-CXVII.



GLI «APOFTEMMI» DI PLUTARCO
NELL'EDIZIONE GIOLITINA DEL 1565:
LA STRANA VICENDA DELLA PFEFAZIONE
DI GIOVANNI BERNARDO GUALANDI¹

ELENA FOGOLIN

The edition of Plutarch's Apophthegmata published by Giolito in 1565: Gualandi's preface.

ABSTRACT

The article describes the case of an edition of Plutarch's *Apophthegmata* in Italian, published in 1565 in Venice by Gabriele Giolito, which circulated with two different versions of the first gathering containing the paratext. Matters are further complicated by the fact that, as was his common practice, Giolito altered the year on the titlepage while the book was going through the press, giving rise to the variant dates 1566 and 1567. Approximately 6% of the copies surviving today contain the *cancellandum* version of the first gathering; when the *cancellans* was done, the compositor worked with remarkable precision, so that the two different settings of the titlepage are almost indistinguishable. In both versions the paratext contains more or less the same dedication by the Florentine translator of Plutarch's text, Giovanni Gualandi, based not on the Greek original but on Erasmus' Latin translation, except that the *cancellans* is a page or so longer and it seems that the whole operation was dictated by the desire not to waste the blank leaf at the end of the gathering. The extended version adds fulsome praise for Giolito as a publisher, as well as making more explicit Gualandi's pro-Tuscan sentiments, with interesting references to the city of Florence under the rule of Duke Cosimo I. The episode provides a

¹ Relazione presentata con il titolo *Gli Apoftelemi di Plutarco nell'edizione giolitina del 1565: varianti e censimento delle copie* in occasione del convegno *La filologia dei testi a stampa. Per il decennale della scomparsa di Conor Fahy (1928-2009)*, 27-28 febbraio 2019 (Udine, Università degli Studi di Udine). Le immagini 1-8 e 10 vengono pubblicate su concessione della Biblioteca comunale di San Gimignano, a cui va la mia gratitudine. Si ringrazia anche la Biblioteca Nazionale Marciana per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini 9 e 11.

fascinating instance of an author rewriting his text in the printing shop in order to respond to the needs and opportunities provided by the new medium and for this reason a transcription and a commentary on Gualandi's preface are included at the end of the article.

Keywords

Giovanni Bernardo Gualandi, Gabriele Giolito, Plutarch's *Apophtegmata*, XVI century, Venice.

Articolo ricevuto: giugno 2022; referato: settembre 2022; accettato: settembre 2022.

fogolin.elena@spes.uniud.it

Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale
Università di Udine, Vicolo Florio, 2, 33100 Udine UD

Gutenberg-Institut für Weltliteratur und schriftorientierte Medien
Abteilung Buchwissenschaft
Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Philosophicum
Jakob-Welder-Weg 18, 55128 Mainz

Il terrore del vuoto, ossia il latino *horror vacui*, si associa in fisica e in filosofia alla concezione della materia nella visione aristotelica, la quale negava la possibilità dell'esistenza dell'inesistenza. Il principio vale anche nel mondo della tipografia e si conoscono istanze numerose di scritti creati appositamente per riempire uno spazio in un libro o un giornale che altrimenti sarebbe rimasto vuoto. Il caso che si descrive qui ne è un esempio precoce e alquanto divertente.

Accade nell'edizione della traduzione in italiano di un testo di Plutarco, gli *Apoftemmi*, in cui i preliminari esistono in due versioni differenti e la spiegazione di questa differenza si ispira proprio alla sindrome dell'*horror vacui*. È la vicenda di una carta quasi bianca che viene riempita di parole. L'oggetto in questione è la carta finale del fascicolo preliminare degli *Apoftemmi* di Plutarco in italiano, pubblicati a Venezia in-4° da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1565, che furono diffusi con due versioni differenti della prefazione del traduttore Giovanni Bernardo Gualandi (cc. *2-*4).² Il testo della dedica si concludeva in origine a metà della c.*4r (*cancellandum*), lasciando dunque metà del *recto* e il

² *Apofiemmi di Plutarco, motti arguti piaceuoli, e sentenze notabili, cosi di principi come di filosofi. Tradotti in lingua toscana per M. Gio. Bernardo Gualandi ... con due tauole, l'vna de' nomi de gli autori, l'altra delle cose più notabili*, in Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565. La formula collazionale, che tiene conto del *cancellans*, risulta la seguente: [ast]⁴ (±) 2[ast]⁴ 3[ast]⁶ A-2Q⁸ 2R⁴. Il fascicolo preliminare è pertanto costituito da quattro carte. Dal

verso della carta completamenti liberi [FIG. 1, 2, 3]. Dopo una prima diffusione di all'incirca il 6% degli esemplari, il fascicolo in questione è stato interamente ricomposto ed il testo è stato allungato di ben una trentina di righe (*cancellans*), consentendo di occupare gran parte della carta finale [Fig. 4, 5, 6, 7]. Il motivo più verosimile della sostituzione del fascicolo preliminare è proprio il desiderio di non lasciare quella pagina inutilizzata: dopo l'impressione del *cancellandum*, qualcuno, vuoi l'autore vuoi l'editore, o i due insieme, constatò che c'era la possibilità di infilare qualche prolusione e qualche lusinga in più, che non vengono mai per guastare. Nel rispetto dello spazio tipografico, Gualandi così ha approfittato, con la complicità dell'editore, per aggiungere parole di encomio e gratitudine nei confronti dello stesso Giolito e per esplicitare i suoi sentimenti filotoscani.

FIGURA 1

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia, Gabriele Giolito, 1565, c. *2r del *cancellandum*.



punto di vista della storia bibliografica, la prima segnalazione di tale variante risale alla pubblicazione del *Catalogo degli incunabili e delle edizioni del XVI secolo della Biblioteca Comunale di San Gimignano*, a cura di N. Harris, San Gimignano, Comune di San Gimignano, 2007, la cui analisi qui viene confermata e approfondita con il censimento di tutti gli esemplari sopravvissuti dell'edizione. Per la fortuita presenza di due esemplari degli *Apoftemmi* nella medesima raccolta, uno contenente la rara versione rappresentata dal *cancellandum* e uno il *cancellans*, ci si è accorti dell'esistenza delle due versioni differenti della stessa edizione.

FIGURA 2

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1565, c. *2v e c. *3r del *cancellandum*

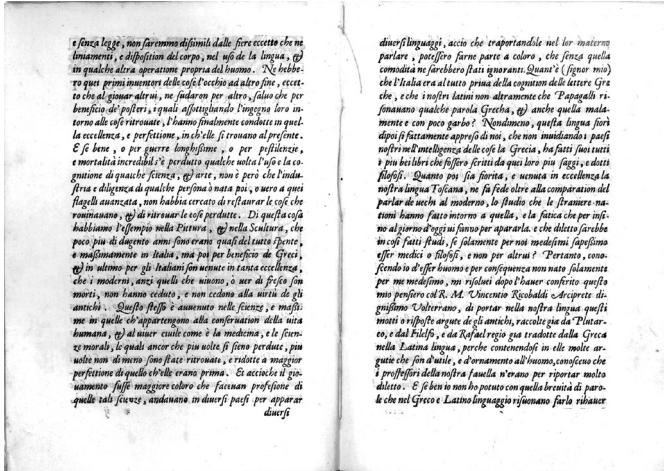


FIGURA 3

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1565, c. *3v e c. *4r del *cancellandum*.

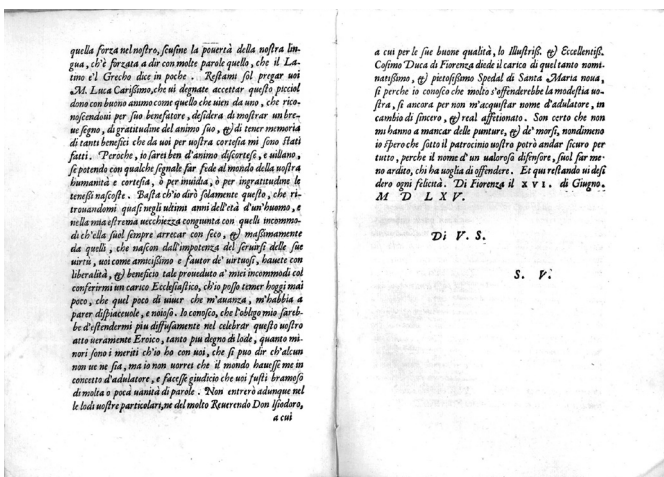


FIGURA 4

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1567, c. *2r del *cancellans*.

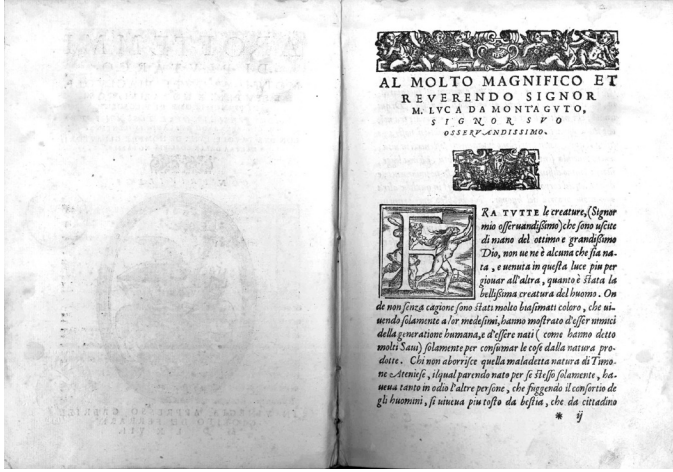
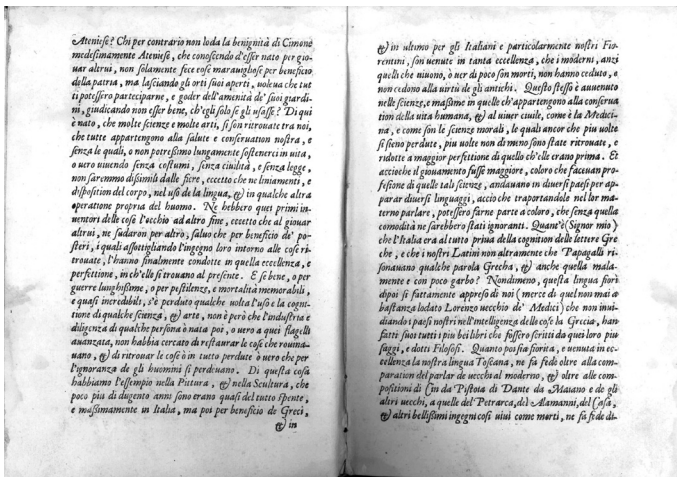


FIGURA 5

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1567, c. *2v e c. *3r del *cancellans*.



Sulla figura di Gualandi sono rimaste poche notizie. Nacque nel 1497 o 1498, anche se la data ufficiale non è conosciuta la si ipotizza sulla base di quanto egli stesso dice nella prefazione degli *Apoftemmi*. Fiorentino di nascita, divenne monaco cistercense,³ nel 1525 si trovava presso l'abbazia di Miramondo a Milano, mentre nel 1526 nel monastero delle Tre Fontane a Roma. In questo stesso anno e proprio a Roma fu stampata, presso Antonio Blado, la sua prima opera, uno scritto antiluterano: *In Lutherum hereticum liber* (1526).⁴ Dopodiché passò alla condizione di chierico secolare e nel 1532 fu professore a Settimo, vicino a Firenze. Le tappe successive a Bologna, Firenze, e Pistoia, si estrapolano da lettere e dediche contenute nelle sue opere. Non risulta nelle fonti coeve la data della scomparsa; essa certamente non fu anteriore al 1565, anno della stesura della prefazione degli *Apoftemmi*, in cui Gualandi afferma di trovarsi alla fine di una vita longeva. Sono pagine indirizzate a un tale Luca di Montaguto, per intercessione del quale il monaco fiorentino aveva ottenuto un non precisato incarico ecclesiastico, che lo impegnerà nell'ultimo periodo di vita.⁵ Fu un attivo volgarizzatore, per esempio, oltre all'opera di Plutarco già menzionata, tradusse dalla versione latina di Rinuccio Alemanno la *Vita di Apollonio di Tiana* del greco Lucio Flavio Filostrato.⁶ Il suo interesse anche per scrittori rinascimentali è testimoniato dal *Trattato delle monete*, volgarizzamento del *De asse* di Guillaume Budé.⁷ Ricca è la produzione a carattere religioso, di cui si ricordino il già citato *In Lutherum*

³ Per una biografia di Gualandi si veda: S. Mammana: «Gualandi, Giovan Bernardo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2003, vol. LX, pp. 139-141, disponibile anche online (<https://www.treccani.it/biografico>).

⁴ *In Lutherum hereticum liber multae pietatis plenus ac sacra scriptura un dique candidus autore Ioanne Bernardo Florentino monaco cisterciense*, Romae: impressit ex archetypo Antonius Bladus de Asula, anno subsequenti [i.e. 1526] mense Martio.

⁵ Nella prefazione Gualandi scrive: «trovandomi quasi negli ultimi anni dell'età d'un' uomo, e nella mia estrema vecchiezza ... avete con liberalità et beneficio tale proveduto a' miei incomodi col conferirmi un carico Ecclesiastico, ch'io posso temer oggi mai poco, che quel poco da viver che m'avanza, m'abbia a parer dispiacevole, e noioso». Plutarco, *Apoftemmi*, c*3r.

⁶ *Filostrato greco scrittore elegantissimo, Della vita del mirabile Apollonio Tyaneo tradotto in lingua fiorentina, per m. Giouambenardo Gualandi, prete fiorentino, et nel fine il medesimo abbreviato*, in Vinegia: per Comin da Trino di Monferrato, 1549. Per le vicende di questo testo nelle stamperie rinascimentali, si veda N. Harris, «The earliest Aldine device: reviewing the situation», *Gutenberg Jahrbuch*, vol. XCV (2020), pp. 59-93.

⁷ *Trattato delle monete e valuta loro, ridotte dal costume antico, all'vso moderno, di m. Guglielmo Budeo. Tradotto per Giouan Bernardo Gualandi fiorentino*, in Fiorenza: appresso gli heredi di Bernardo Giunti, 1562. Poi in Vinetia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1564.

hereticum liber e il *De vero iudicio et providentia Dei*.⁸ Gualandi fu anche autore di diversi dialoghi, il *De optimo principe dialogus*, che comprende anche il *De liberali institutione dialogus* e l'*Oratio in honorem ss. Cosmi et Damiani*,⁹ e il *De vera felicitate dialogus*,¹⁰ e compose una raccolta – rimasta in manoscritto – intitolata *Novi amori*, costituita da capitoli in terza rima, canzoni, madrigali, ballate e una stanza.¹¹

Gualandi era pienamente inserito nel clima culturale del suo tempo e della sua città natale, che all'epoca della pubblicazione degli *Apoftemmi* era la Firenze di Cosimo I de' Medici (1519-1574), secondo duca di Firenze dal 1537 al 1569 ed in seguito elevato a primo granduca di Toscana, figura imprescindibile per gli intellettuali dell'epoca. Il duca di Firenze risulta essere una presenza costante nelle opere di Gualandi: a lui sono dedicate la traduzione della biografia di Apollonio di Tiana,¹² il *De optimo principe dialogus*¹³ e il *De liberali institutione dialogus*.¹⁴ Sempre attorno alla figura di Cosimo de' Medici ruota la prefazione all'edizione giolittina oggetto di questo contributo, sia nella sua versione originale che in quella successiva.

La figura di Cosimo de' Medici esercitava sui letterati coevi una profonda fascinazione, ma anche un ossequioso rispetto, nonché timore. Indiscusse furono le sue brillanti qualità di amministratore, che gli permisero, giocando sul prestigio del Rinascimento e dei nuovi regnanti, di consolidare il potere di famiglia con una politica di urbanistica e di "beni culturali" *ante litteram*. Firenze visse in quegli anni un febbrile rinnovamento estetico, culturale e artistico, che contribuì a una vera e propria miticizzazione della città toscana. Bisogna ricordare però che prima di tutto Cosimo era un perspicace politico, che mise in atto un abile piano

⁸ *Ad sanctiss. Pium pont. m. eius nominis, IV De vero iudicio, et providentia Dei, ac ipsius gubernatione rerum mundi huius, apologia Io. Bernardo Gualando Florentino authore*, Florentiae: excudebat Laur. Tor., 1562 mense Septembri.

⁹ *De optimo principe dialogus authore Ioann. Bernardo Gualando. Eiusdem de liberali institutione dialogus. Oratio in onorem ss. Cosmi et Damiani, eodem authore*, Florentiae: apud Laurentium Torrentinum, 1561.

¹⁰ Il *De vera felicitate dialogus* ci è noto attraverso il manoscritto H.VI.16 della Biblioteca nazionale di Torino.

¹¹ Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Mss., I.18.

¹² *Filostrato greco scrittore elegantissimo, Della vita del mirabile Apollonio Tyaneo*, in Vinegia: per Comin da Trino di Monferrato, 1549. La dedica in apertura da Firenze è del 10 luglio 1541, cc. A2r-B2r.

¹³ Nel *De optimo principe dialogus*, la lettera di dedica a Cosimo de' Medici è datata 1561, cc. A2r-A4r.

¹⁴ Ivi, cc. H6v-H7v: la dedica da Firenze riporta la data di ottobre 1531.

di accentramento e rafforzamento dello Stato, che eliminò qualsiasi traccia della tradizione repubblicana. Si pensi alla Biblioteca Medicea Laurenziana, la cui denominazione originale era quella di Libreria laurenziana, una delle principali raccolte di manoscritti al mondo, nonché un importante complesso architettonico di Firenze, che fu commissionato a Michelangelo Buonarroti tra il 1519 e il 1534, e che fu aperta al pubblico nel 1571 per volere del granduca Cosimo I. La biblioteca nacque con lo scopo primario di riunire in un'unica struttura due librerie, quella privata dei Medici e quella pubblica, e con quello secondario di dare sfoggio alla sontuosità e al potere di Cosimo, nonché come conseguenza dell'astio dei Medici nei confronti dei monaci domenicani del convento di San Marco, ancora nostalgici di Savonarola e in conflitto con il regime mediceo, i cui beni librari confluirono nel nuovo edificio.¹⁵ Il volgarizzatore degli *Apoftemmi* perciò, tessendo le lodi del granduca di Toscana, voleva anche conquistare il favore di un regnante rispetto al quale era meglio essere dalla sua parte.¹⁶

Nella prefazione che apre l'opera plutarchea, Gualandi cita svariati protagonisti della Firenze rinascimentale contribuendo egli stesso all'elevazione della città a mito. Dalle sue parole traspare una smisurata fiducia nella città toscana e negli uomini che ne hanno plasmato la storia linguistica e culturale. Il testo firmato da Gualandi ad introduzione degli *Apoftemmi* verrà presentato successivamente in un esercizio di critica testuale pensato per presentare e confrontare le due versioni della prefazione, quella primitiva e quella successiva, ricca di interpolazioni che la rendono più articolata e accattivante.

All'interno del piano di valorizzazione della città di Firenze di Cosimo I, rientra anche la fondazione di una stamperia ducale, affidata all'olandese Lorenzo Torrentino, scelto per evitare di affidare l'incarico ai Giunti, notoriamente repubblicani. La decisione del fiorentino Gualandi di dare alle stampe gli *Apoftemmi* a Venezia, nonostante la presenza della stamperia ducale nella città toscana, deriva con ogni probabilità dal fatto che Torrentino non avrebbe accettato un volgarizzamento di una tale mole, oltre 600 pagine, mentre a Venezia, l'indiscutibile capitale dell'editoria

¹⁵ N. Harris, «180½ e 181½ nella storia di Firenze e della Libreria Laurenziana», in I.G. Rao, *Gli incunaboli della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, Edifir, 2019, pp. 5-16.

¹⁶ Per una visione d'insieme sui rapporti tra cultura e potere ai tempi della Toscana dei Medici si veda M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici. L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2004.

italiana ed europea, non era arduo trovare un tipografo che stampasse un volume di quelle dimensioni. Come nacque dunque la collaborazione tra l'intellettuale fiorentino e l'editore originario di Trino, la cui attività era ormai radicata nella città lagunare?

La diffusione in Occidente delle opere di Plutarco aumentò grazie alla comparsa delle edizioni alpine in greco degli scritti morali e delle *Vite*¹⁷ e la divulgazione a stampa delle edizioni plutarchee in lingua italiana dei secoli xv e xvi contribuì ulteriormente all'affermazione di Plutarco come uno dei pilastri della cultura e della formazione classica in età moderna.¹⁸ Gabriele Giolito, intraprendente mercante ed accorto imprenditore, comprese prima di altri l'esistenza di un mercato costituito da lettori che non volevano più leggere i testi classici in greco o in latino, ma in volgare, o perché non possedevano le competenze linguistiche necessarie per un contatto diretto col testo antico, o semplicemente perché la lettura in lingua originale sarebbe costata uno sforzo che leggendo in volgare si poteva evitare. Giolito, noto non solo per le sue capacità tecniche, ma anche per il suo buon gusto letterario, seppe circondarsi di amici colti e importanti scrittori contemporanei tra cui Bernardo Tasso, Aretino, Lollio, Giulio ed Ortensio Lando.¹⁹ Di molte loro opere curò la stampa e ne conseguì i privilegi. Stampare tanti libri e per molti anni doveva prevedere non solo una solida organizzazione finanziario-commerciale, ma anche un'eccellente articolazione redazionale, costituita da numerosi curatori, correttori, traduttori, volgarizzatori, e pronta a rispondere alle sollecitazioni di un mercato in costante evoluzione. Tra i collaboratori più prolifici ci furono sicuramente Lodovico Dolce e Lodovico Domenichi, per regolarità di lavoro e quantità di libri allestiti. A questi si affiancano, per esempio, una cinquantina di

¹⁷ *Plutarchi Opuscula. LXXXXII. Index moralium omnium, et eorum, quæ in ipsis tractantur, habetur hoc quaternione. Numerus autem arithmeticus remittit lectorem ad semipaginam, ubi tractantur singula. Venetiis, in ædibus Aldi et Andreae Asulani soceri, mense Martio del 1509; Plutarchi quæ vocantur Parallela. Hoc est Vitæ illustrium virorum Graeci nominis ac Latini, pro ut quæque alteri conueire videbatur, digestæ, Venetiis: in aedibus Aldi, et Andreae soceri, mense Augusto del 1519.*

¹⁸ V. Costa, «Sulle prime traduzioni italiane a stampa delle opere di Plutarco (secc. xv-xvi)», in *Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'Età contemporanea*. Atti della Giornata di Studi, 7 dicembre 2011, Università di Roma «Sapienza», a cura di M. Accame, Tivoli, Tored Edizioni, 2013, pp. 83-107.

¹⁹ Sull'attività editoriale di Gabriele Giolito si vedano in particolare S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Roma, presso i principali librai, 1890-1897; A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Librairie Droz, 2005.

solli traduttori che lavorarono a circa ottanta titoli del catalogo giolitino, escludendo le ristampe.²⁰ Per realizzare un catalogo di testi del Plutarco in traduzione italiana, Giolito si rivolse a diversi 'poligrafi'. Si tratta di una scelta importante forse in termini di una strategia editoriale, che gli permettesse di avere una panoramica esaustiva dello scrittore greco avvalendosi delle diverse conoscenze di preparati intellettuali contemporanei, fra i quali Giovanni Bernardo.

L'unione tra il letterato fiorentino e Giolito per la pubblicazione degli *Apoftemmi* si stabilì in un ben preciso momento della carriera dell'editore. Se infatti l'esperienza di Gabriele si colloca nel momento di maggior sviluppo e diffusione della stampa dopo il periodo della sua prima affermazione, questa è anche fase di profondi mutamenti dell'assetto sociale, politico, ideologico e dogmatico dell'intera Europa. Il Concilio di Trento causò un repentino cambiamento nella scelta delle opere da pubblicare e Giolito fu particolarmente rapido nell'adattarsi alle nuove sensibilità tra 1555 e 1565, anni in cui aumentò la produzione di testi devozionali-religiosi, evitando qualsiasi conflitto con l'Inquisizione (anzi, stampò un'edizione dell'*Indice dei libri proibiti*, ovvero il *Cathalogus librorum haereticorum* nel 1554-1555).²¹ Questo non esclude che in qualche caso il noto editore pubblicasse alcune opere sotto falso nome, per esempio nel caso di Ortensio Lando, come dimostrato da Conor Fahy.²² La produ-

²⁰ A. Quondam, «"Mercanzia d'onore" "Mercanzia d'utile": Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento», in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna: guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma, Bari, Laterza, 1989, pp. 51-104.

²¹ Sull'attività dell'Inquisizione e gli effetti della censura sulla stampa a Venezia si veda: F. Grendler, «The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605», *The Journal of modern history*, vol. XLVII, 1 (1975), pp. 48-65. Per una panoramica sulla Controriforma e l'Indice dei libri proibiti si vedano fra i vari: J.A. Tedeschi, «Florentine Documents for a History of the Index of Prohibited Books», in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, a cura di A. Molho, J.A. Tedeschi, Firenze, G.C. Sansoni, 1971, pp. 577-605; J.A. Tedeschi, «Italian Reformers and the Diffusion of Renaissance Culture», *The Sixteenth Century Journal*, vol. V, 2 (1974), pp. 79-94; A. Prosperi, *Il Concilio di Trento e la Controriforma*, Trento, UCT, 1999; A. Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001; *L'Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

²² A proposito di Ortensio Lando si vedano i seguenti contributi di Conor Fahy: C. Fahy, «Un trattato di Vincenzo Maggi sulle donne e un'opera sconosciuta di Ortensio Lando», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXXXVIII (1961), pp. 254-272; Idem, «Per la vita di Ortensio Lando», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXLII (1965), pp. 243-258; Idem, «The Two 'Neapolitan' Editions of Ortensio Lando Forcianae Quaestiones», in *Collected essays on Italian language and literature presented to Kathleen Speight*, Manchester, Manchester University Press, 1971, pp. 123-142; Idem,

zione di Lando fu bandita a metà degli anni Cinquanta del secolo dalle autorità veneziane e il cui nome comparve più tardi anche nei due Indici universali romani (1559 e 1564). La censura ecclesiastica, se si escludono alcune edizioni veneziane, ostacolò notevolmente la riproduzione delle opere del Lando in Italia, a causa delle sue idee eterodosse. Da qui l'esigenza di stamparne i testi sotto falso nome.

A partire dal 1555, come conseguenza della Controriforma, mutò dunque la politica editoriale di Giolito e di conseguenza il numero di titoli relativi alla sfera religiosa e devozionale, tanto che l'editore offrì al suo pubblico svariati testi religiosi sotto forma di collana, detta 'ghirlanda spirituale', della quale l'autore più stampato risulta essere Luis de Granada. Diminuí la pubblicazione di testi in latino e testi di diritto, a conferma del minor interesse per un pubblico obbligato, e aumentò, invece, la tiratura di libri meno impegnati, ovvero testi trattatistico-comportamentali e social-mondani, primo fra tutti il *Cortegiano* di Castiglione. Gabriele concentrò molto la sua attività sulla pubblicazione di testi storici-profani, sia antichi che moderni, presenti sotto forma di traduzioni da greco e latino, compendi generali, raccolte di curiosità storiche o di materiali antiquari 'curiosi'. Tra questi ultimi annoveriamo gli *Apoftemmi* di Plutarco tradotti da Gualandi, che rientrano anche pienamente nel filone dell'aneddotica, apprezzato dagli intellettuali rinascimentali, che non mancavano di esibire detti, ancor meglio se antichi, nelle loro conversazioni erudite. Il successo dei testi di natura storica spinse Giolito a pensare al progetto, non completamente realizzato, di una «collana storica», in cui sarebbero dovuti comparire, per esempio, Erodoto, Tucidide, Senofonte e Plutarco. In questi stessi anni cambiarono i suoi collaboratori, meno laici e più i chierici, tra i quali lo stesso Gualandi, i quali lavorano attivamente alla svolta editoriale religioso-devozionale.

È pertanto questo il contesto entro il quale si inserisce l'edizione degli *Apoftemmi* di Plutarco.²³ Mentre le più precoci traduzioni latine degli

«The Composition of Ortensio Lando's Dialogue *Cicero Relegatus et Cicero Revocatus*», *Italian Studies*, vol. XXX (1975), pp. 30-41. Si vedano inoltre S. Adorni Braccesi, S. Raggagli, «Lando, Ortensio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2004, pp. 451-459, disponibile anche online (<https://www.treccani.it/biografico>) e in particolare A. Corsaro, *Paradossi, cioè, Sentenze fuori del comun pare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

²³ Sul contenuto degli *Apoftemmi* di Plutarco si veda la suddivisione delle opere plutarchee in K. Ziegler, *Plutarco*, traduzione italiana a cura di M.R. Zancan Rinaldini; edizione italiana a cura di B. Zucchelli, Brescia, Paideia, 1965. Ziegler suddivide le opere di Plutarco secondo criteri contenutistici e non in base alla forma letteraria, annovera tra

Apofthegmata, furono quelle di Francesco Filelfo²⁴ e di Raffaele Regio,²⁵ il primo volgarizzamento venne pubblicato dall'editore veneziano Venturino Ruffinelli nel 1543.²⁶ In questo non viene esplicitato nome del traduttore, tuttavia questa edizione pirata è stata abilmente identificata e attribuita da Paolo Cherchi proprio a Gualandi.²⁷ Questi incluse nel *Trattato delle monete* una lettera prefatoria a Mons. Luigi ArdigHELLI vescovo di Fossombrone, con la seguente indicazione di luogo e soprattutto data: «Da Viterbo il xxx. d'Agosto. MDLXI».²⁸ In questa lettera Gualandi spiega la decisione di pubblicare la traduzione del *De asse* dichiarandone

gli scritti di carattere antiquario, i seguenti, entrambi contenuti negli *Apoftemmi* giolitini: *Regum et imperatorum apofthegmata* (Βασιλέων ἀποφθέγματα καὶ στρατηγῶν) e *Apofthegmata Laconica* (Ἀποφθέγματα Λακωνικά). I *Deti di re e condottieri* sono apoftegmi raccolti sotto il nome di Plutarco, preceduti da una lettera dedicatoria all'imperatore Traiano non autentica, compilata nello stile di Plutarco e che si avvale di idee e aneddoti contenuti nelle biografie plutarchee. Seguono nell'opera originale 500 aneddoti culminanti in un apoftegma. Ci sono vari dubbi circa l'autenticità di questi apoftegmi. Qualcuno sostiene che si possa categoricamente negare la paternità plutarchea e che si tratti di un'opera tarda composta attingendo alle biografie di Plutarco. Altri sostengono che questi scritti siano autentici e ipotizzano che Plutarco abbia attinto ad una raccolta di apoftegmi più estesa, ma più grezza, che rielaborò stilisticamente e che arricchì secondo il proprio gusto. Gli *Apoftemmi spartani* costituiscono invece una raccolta così composta: 346 sentenze in ordine alfabetico di 68 Spartani (re, efori, condottieri, ...), 72 detti di anonimi Spartani, 42 brevi capitoli riguardanti usanze laconiche, 40 sentenze di donne laconiche. Otteniamo un totale di 500 sentenze o notizie, esattamente lo stesso numero presente nei *Deti di re e condottieri*. È molto verosimile che l'opera non fosse stata pensata per la pubblicazione, ma che costituisse per Plutarco uno strumento di lavoro a cui attingere per l'elaborazione di altri scritti di carattere biografico e storico. Per queste ragioni, analogamente ai *Deti di re e condottieri*, gli *Apoftemmi spartani* assumono il carattere di semplice raccolta di materiale non riveduta né rielaborata. Questo è confermato dalla presenza tra le notizie, di ripetizioni e, talvolta, di contraddizioni. Si veda al riguardo D.A. Russell, *Plutarch*, London, Duckworth, 1973.

²⁴ *Apofthegmata*. Tr: Franciscus Philelphus, Vindelinius de Spira: Venezia, 1471.

²⁵ *Plutarchi Regum & imperatorum apofthegmata Raphaele Regio interprete. Plutarchi Laconica apofthegmata Raphaele Regio interprete. Plutarchi dialogus: in quo animalia bruta ratione uti monstrantur: Ioanne Regio interprete. Raphaelis Regii apologia: in qua quattuor hae quaestiones potissimum edisseruntur...*, impressum Venetiis: opera & impensa Georgii de Rusconibus, 1508 die II Octobris.

²⁶ *I motti et le sententie notabili de prencipi, barbari, greci, et romani da Plutarcho raccolti. Nuouamente tradotti in buona lingua toscana*, appresso Paolo Girardo, per Venturino Ruffinelli: Venezia, 1543.

²⁷ P. Cherchi, «Giovan Bernardo Gualandi: per la fortuna di Erasmo in Italia», in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G.P. Biasin, A.N. Mancini, N.J. Perella, Napoli, Società editrice Napoletana, 1985, pp. 208-225.

²⁸ *Trattato delle monete*, c. A4r.

la paternità per evitare «sotto nome d'altri, forse non fussi mandata come già furon gl'Apotemmati di Plutarco da me tradotti et stampati in Venezia da Venturino et Roffinello».²⁹ Se ne deduce che a Gualandi fu sottratta la paternità degli *Apoftemmi* con la pubblicazione dell'edizione pirata di Venturino Ruffinelli. Tuttavia, comparando la mole di questa traduzione e quella degli *Apoftemmi* giolitini ci si accorge che si tratta di due opere diversissime. Il fatto che nella traduzione del 1543 non comparisse il suo nome, aveva lasciato a Gualandi la possibilità di dedicarsi a una seconda versione degli *Apoftemmi*. Come lui stesso dirà nella prefazione dell'edizione giolitina, si basò sulle redazioni latine dei già citati Filelfo e Regio e di altri non specificati «oltramontani», probabile riferimento a Erasmo da Rotterdam. Gli *Apoftemmi* del 1565 si aprono come di consuetudine con una lettera dedicatoria a Traiano,³⁰ ma l'ordine dei personaggi seguito non è quello delle compilazioni greche originali. Paolo Cherchi ha identificato l'*Apophthegmatum opus* di Erasmo da Rotterdam,³¹ ossia una versione italiana delle due raccolte plutarchee *Apophthegmata Laconica* e *Regum et imperatorum apophthegmata*, quale fonte di Gualandi, il quale tradusse in maniera integrale gli apoftegmi di Erasmo, aggiungendo in ben pochi casi del materiale.³² Tuttavia il conte-

²⁹ Ivi, c.A3r-v. Si noti che non esistono due editori *Venturino* e *Roffinello*, ma solamente *Venturino Ruffinello* (o *Roffinello*).

³⁰ Gli *Apophthegmata regum et imperatorum* sono preceduti da una lettera dedicatoria all'imperatore Traiano non autentica, compilata nello stile di Plutarco e che si avvale di idee e aneddoti contenuti nelle biografie plutarchee.

³¹ La prima edizione è la seguente: *Apophthegmatum, siue scite dictorum libri sex ex optimis quibusque utriusque lingue autoribus Plutarcho praesertim excerptorum, cum breui commodaque explicatione ... per Des. Erasmum Roterodamum*, Venetiis: per Melchiorum Sessam, 1531. Una traduzione in volgare nel 1546 precede quella di Gualandi, prima che il nome di Erasmo fosse bandito: *Apoftemmi cioè motti sententiosi in breuità di parole per proposta o risposta ad ogni maniera di dire accomodati, scelti da diuersi autori greci, e latini, e posti insieme & isposti da Erasmo in otto libri donati nuouamente a le muse italiane ... Con due tauole copiosissime l'una delle persone, l'altra de le sentenze*, in Vinegia: apresso Vincenzo Vaugris, a 'l segno d'Erasmo, 1546. Il traduttore è Fausto Sebastiano, anche detto Fausto da Longiano.

³² P. Cherchi, «Giovan Bernardo Gualandi», pp. 208-225. Sul fenomeno del plagio e della riscrittura nel secondo Cinquecento in generale si veda P. Cherchi, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998. L'autore sottolinea che «... il plagio da pseudo erudito diventò una vera moda, e ciò lo trasformò in un fenomeno culturale senza precedenti, in una moda che può essere apprezzata nel suo valore culturale se si ricorda che in alcune fasi, specialmente in quelle iniziali, s'intrecciò, paradossalmente, a un piano di svecchiamento letterario» (pp. 19-20). Sul caso degli *Apophthegmata* di Erasmo in particolare: ivi, pp. 59-65.

nuto è ordinato in modo differente nelle due opere: l'umanista olandese raccoglie gli aneddoti e le sentenze in otto libri, il traduttore fiorentino in cinque, ordinando i protagonisti secondo una gerarchia maggiormente alfabetica.³³ Gualandi cita il teologo olandese in tono a volte elogiativo, altre volte negativo, perciò la sua posizione rispetto a Erasmo è piuttosto ambigua, anche se nominarlo rappresenta già un gesto coraggioso.³⁴ L'intera opera erasmiana fu, infatti, inserita nell'*Index* di Paolo IV (1559), ma i censori furono piuttosto tolleranti con gli *Adagia* e l'*Apophthegmatum opus*, opere che a giudizio loro non nuocevano alla fede. Sicuramente Gualandi sapeva che pubblicare un'opera esplicitandone la derivazione erasmiana, gli sarebbe costato qualche difficoltà con l'Inquisizione. La somiglianza dei titoli gli permetteva di giocare sull'ambiguità Plutarco/Erasmus, consentendogli così di pubblicare «il suo Plutarco apocrifo o il suo Erasmo mascherato»,³⁵ restituendo tacitamente ai lettori l'opera dell'umanista olandese sottratta dalla censura. La pubblicazione degli *Apoftemmi* non solo permise a Gualandi di misurarsi con le capacità del brillante umanista olandese, ma funse anche da esercizio linguistico per il traduttore fiorentino, il quale avrebbe voluto far raggiungere al toscano una ricchezza espressiva paragonabile a quella greca.

Come anticipato l'edizione degli *Apoftemmi* fu originariamente stampata con il *cancellandum* e diffusa in un primo momento in questa forma. Dal censimento delle copie presso le biblioteche odierne emerge che circa il 6% degli esemplari conservati contiene il *cancellandum*: se tale percentuale fosse rappresentativa della distribuzione dell'epoca, si presume che soltanto meno di un decimo dell'edizione complessiva fosse stato distribuito prima che venisse presa la decisione di eseguire il *cancellans*. Ciò che stupisce di quest'ultimo è la precisione con cui è

³³ Gualandi suddivide gli *Apoftemmi* nei seguenti cinque libri: *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili di prencipi, filosofi &c* (pp. 1-89); *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili di filosofi, oratori et sofisti greci* (pp. 90-244); *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili di diversi* (pp. 245-377); *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili de' romani* (pp. 378-546); *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili, variamente misti di greci, barbari, et altri* (pp. 547-632). I cinque libri sono preceduti, oltre che dalla prefazione, da delle tavole: «Tavola de' nomi esterni che nella seguente opera si contengono» (cc. *5r-*6v), «Tavola seconda nella quale sono i nomi de' romani» (cc. *6v-*7r), «Tavola delle cose più notabili che nell'opera si contengono» (cc. *7v-*14v).

³⁴ Per la fortuna di Erasmo in Italia si veda almeno S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

³⁵ P. Cherchi, «Di alcuni volgarizzamenti mal noti», in *L'alambicco in biblioteca: distillati rari*, a cura di F. Guardiani, E. Speciale, Ravenna, Longo, 2000, p. 217.

stato ricomposto il frontespizio, quasi identico all'originale, se non per alcuni dettagli minimi nell'impostazione. Si veda ad esempio la lezione «PRIVILEGII» degli esemplari con *cancellandum* rispetto a «PRIVILEGI» degli esemplari con il *cancellans*. Questo significa che il compositore incaricato di assemblare il *cancellans* ha avuto l'abilità di rendere il nuovo frontespizio in pratica identico alla versione precedente, al punto che solo una disamina molto attenta consente di distinguerli. A tal proposito, un'importante prova che conferma il fatto che ci troviamo in presenza di composizioni tipografiche diverse, è l'incongruenza del primo gruppo dell'impronta, un descrittore estremamente utile per la catalogazione collettiva del libro antico, fra gli esemplari con il *cancellandum* e quelli con il *cancellans*.³⁶ Questa stringa alfanumerica ha lo scopo di identificare in modo univoco e sicuro un'edizione, compito che svolge bene anche se non sempre alla perfezione, e spesso facilita il riconoscimento di varianti di stato o emissione, come nel caso degli *Apoftemmi* giolitiniani. Dei 150 esemplari degli *Apoftemmi* che sopravvivono oggi, 9 copie (il 6% del totale) contengono il *cancellandum* con data 1565 sul frontespizio, mentre di altre 124 (il restante 94%) è stato stabilito con certezza che contengono il *cancellans*. Di questi il 15% ha data 1565 sul frontespizio (18 copie), il 41% 1566 (51 copie) ed infine il 44% 1567 (55 copie). Al termine di questo contributo viene presentato l'elenco di tutti gli esemplari degli *Apoftemmi* suddivisi a seconda della variante che contengono, ovvero il *cancellandum*, o il *cancellans* con data sul frontespizio 1565, 1566 oppure 1567.

³⁶ L'impronta, diventata un caposaldo del progetto EDIT16, è una stringa alfanumerica formata da sedici caratteri (4 gruppi di 4 caratteri) prelevati in alcuni punti del libro prestabiliti convenzionalmente, ovvero nell'ultima e nella penultima riga di quattro pagine determinate, rispettivamente una coppia per riga. A questi si aggiungono alcuni suffissi di completamento, nel nostro caso utili a segnalare la pagina in cui è stato rilevato il terzo gruppo dell'impronta (3 = pagina 13), la data dell'esemplare e il suffisso che indica la forma della data nel libro (R = data espressa in cifre romane). Per le norme utili al rilevamento dell'impronta si veda anzitutto *Fingerprints. Empreintes. Imprime*, Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1984. A questo fondamentale apporto si aggiungono il *Notiziario sull'impronta. Fingerprints newsletter*, Roma, ICCU, 1994 e il più recente contributo di N. Harris, «Tribal lays and the history of the fingerprint», in *Many into one. Problems and opportunities in creating shared catalogues of older books*. Papers presented on 11 November 2005 at the CERL Seminar hosted by the Biblioteca Nazionale Centrale, Rome, a cura di D.J. Shaw, London 2006, pp. 21-72. Nel caso degli *Apoftemmi* l'impronta relativa alle copie contenenti il *cancellandum* è «a,te 2502 m-il befu (3) 1565(R)», mentre per le copie contenenti il *cancellans* è «node 2502 m-il befu (3) 1565 (R)».

La ricomposizione del fascicolo preliminare non è l'unico aspetto che rende questa edizione curiosa dal punto di vista bibliografico. Nella officina tipografica di Giolito è accaduto anche qualcos'altro: sono state introdotte delle varianti cronologiche, mentre il frontespizio passava sotto il torchio. L'edizione degli *Apoftemmi* è stata emessa con tre varianti cronologiche di stato sul frontespizio, ovvero 1565 (MDLXV.) [FIG. 8], 1566 (MDLXVI.) [FIG. 9] e 1567 (MDLXVII.) [FIG. 10], plausibilmente introdotte in questo ordine. Gli esemplari con il *cancellandum* attualmente registrati hanno tutti data 1565 (MDLXV.) sul frontespizio; è assai probabile, invece, che sia stato adoperato lo stesso stratagemma, cosicché esistevano copie datate 1566 (MDLXVI.) e 1567 (MDLXVII.) che non sono arrivate fino a noi. Altre due edizioni di opere plutarchee stampate da Giolito subirono una modifica della data sul frontespizio, esattamente come gli *Apoftemmi*, fatto che conferma che la modifica dell'anno in corso di tiratura fosse un trucco di ordinaria amministrazione nell'officina giolitina e non solo.³⁷

Sono state raccolte le informazioni relative al 90% delle 150 copie superstiti dell'edizione.³⁸ Un nucleo ristretto di queste è stato esaminato "libro in mano", per mezzo dell'indispensabile utilizzo di lucidi traspa-

³⁷ Si tratta delle seguenti edizioni: *La prima [-seconda] parte delle vite di Plutarco, nuouamente da m. Lodouico Domenichi tradotte. Con due tauole, le quali sono poste nel fine della seconda parte; l'una serve alle cose più notabili, nell'altra si sono raccolti ordinatamente tutti i nomiantichi e moderni di diuersi paesi, città, mari promontori, uenti, fiumi, monti, e luoghi, che in tutta l'opera si contengono: con la dichiarazione de i pesi e delle monete, che si usavano da gli antichi*, pubblicato in Vinegia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari, e fratelli, 1559; *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri greci et romani, nuouamente tradotte per m. Lodouico Domenichi et altri, et diligentemente confrontate co' testi greci per m. Lionardo Ghini: con la vita dell'auttore, descritta da Thomaso Porcacchi; & co' sommari ...* pubblicato in Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1566. Nel primo caso si riscontrano le date 1559 e 1560, nel secondo 1566, 1567, 1568, 1569.

³⁸ I principali repertori consultati per condurre la ricerca qui presentata sono stati due: EDIT16, database che presenta gli *Apoftemmi* di Plutarco giolitini in tre schede CNCE (26470, 26481, 26529 ovvero Doc. n. 4, 5, 6) e SBN Libro Antico. La parziale disomogeneità tra i due sistemi fa sì che alcune edizioni siano trattate in modo non compatibile nelle due basi dati. Si tratta di casi, come quello degli *Apoftemmi*, in cui una edizione è trattata come unica in una base dati e frazionata in più parti nell'altra. Le notizie relative agli *Apoftemmi* sono accorpate in un'unica scheda in SBN, mentre in EDIT16 sono stati pensati tre livelli, uno per ogni anno che compare sul frontespizio (1565, 1566, 1567). Inoltre, SBN Libro antico segnala alcune biblioteche in possesso di esemplari degli *Apoftemmi* non registrate in EDIT16. L'avvio del censimento condotto da chi scrive ha sollecitato dei cambiamenti significativi nella scheda degli *Apoftemmi* di Plutarco in SBN: l'ampliamento delle informazioni utili per avere una più precisa descrizione dell'edizione e la correzione di un'impronta inesistente, dovuta probabilmente ad una svista durante la battitura, presente nella descrizione bibliografica di SBN, ovvero "mode 2502

renti, utili per collazionare, quindi per confrontare, il primo fascicolo in più esemplari della medesima edizione.³⁹

In due delle copie degli *Apoftemmi* collazionate, entrambe con data 1565 sul frontespizio e contenenti il *cancellans*, è stata rilevata un'ulteriore variante introdotta in corso di tiratura, in cui il nome del traduttore è stato spostato dalla c.*2r alla c.*4v e così compare: «Di V.S. | Aff. Ser. | Gio. Bernardo Gualandi» [FIG. 11].⁴⁰ La lezione presente in questi due esemplari fa pensare che si tratti di una prima variante di stato del foglio ricomposto, il secondo passo dopo la ricomposizione del fascicolo. Questa è una lezione che potremmo definire transitoria, si pone infatti dal punto di vista cronologico tra la versione primitiva che compare esclusivamente nel *cancellandum* e la lezione definitiva del *cancellans* con data 1565, 1566 o 1567 sul frontespizio, quella più diffusa. Sono pertanto attestate due versioni della firma e tre diverse lezioni in chiusura della prefazione, la cui evoluzione è così riassumibile:

1- *Cancellandum*: firma in apertura «GIO. BERNARDO GUALANDI» (c.*2r) [Fig. 2] e parole di chiusura «Di V.S. | S.V.» (c.*4r) [Fig. 3];

2- *Cancellans*, prima variante presumibilmente presente solo in una piccola percentuale di esemplari con data 1565 sul front.: firma in chiusura «Di V.S. | Aff. Ser. | Gio. Bernardo Gualandi» (c.*4v) [Fig. 11];

m-il befu” relativa a quella che SBN definisce variante C (ovvero variante cronologica di stato sul frontespizio 1566). Il primo fascicolo degli *Apoftemmi* è il più interessante dal punto di vista bibliologico e allo scopo di verificarne le varianti esibite è stata eseguita una analisi su due fronti: la richiesta diretta a tutte le biblioteche (83 italiane e 30 estere) in possesso di una o più esemplari (per un totale di 149) e la verifica in prima persona di un nucleo ristretto di copie conservate in Italia e all'estero.

³⁹ Sono stati esaminati: l'esemplare della Biblioteca Arcivescovile di Udine (1566, *cancellans*); tre esemplari custoditi dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, con date 1565, 1566 e 1567, tutti contenenti il *cancellans*; tre copie della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, una con data 1565 sul frontespizio e contenente il *cancellandum*, una con 1566 e il *cancellans* ed un esemplare purtroppo mutilo del primo fascicolo; due esemplari degli *Apoftemmi* conservati presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, entrambi con il *cancellans*, ma hanno date diverse sul frontespizio, ovvero 1565 e 1567; due copie con data 1567 e *cancellans* della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Si aggiungono due copie con il *cancellans* in due collezioni estere: Huntington Library di San Marino, California (1566); Biblioteca Nazionale di Madrid (1567). Tutte le copie sono state collazionate con lucidi tratti dagli esemplari di controllo di San Gimignano. Per il metodo della collazione con xerocopie trasparenti, si veda C. Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La Bibliofilia*, vol. LXXXVII, 1 (1985), pp. 65-68, raccolto poi in Idem, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 105-111.

⁴⁰ I due esemplari in questione appartengono uno alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e l'altro alla Biblioteca Universitaria di Bologna.

FIGURA 8

Biblioteca comunale Ugo Nomi Venerosi-Pesciolini, San Gimignano, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1565, front. del *cancellandum*.

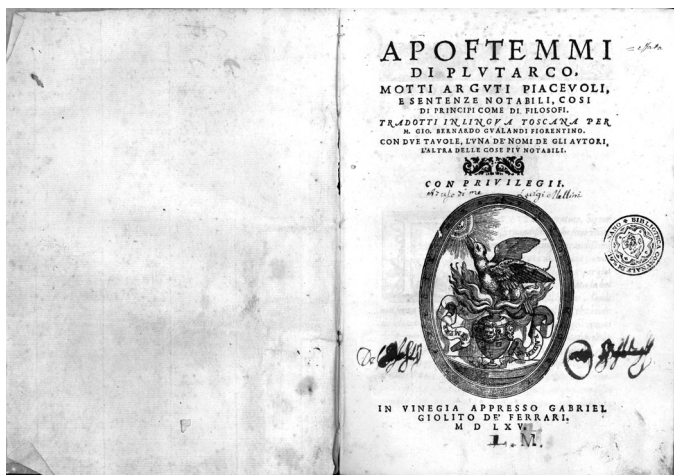
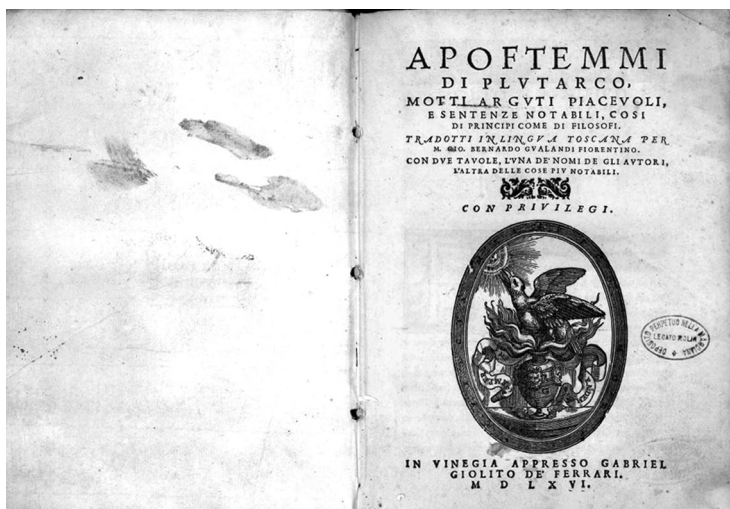


FIGURA 9

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Plutarco, *Apoftemmi*, trad. Giovanni Bernardo Gualandi, Venezia: Gabriele Giolito, 1566, front. del *cancellans*.



3- *Cancellans*, seconda e definitiva variante osservabile indifferentemente in copie con data 1565, 1566 e 1567 sul front.: firma in chiusura «Di V.S. | Seruitore | Gio. Bernardo Gualandi» (c.*4v) [Fig. 7].

La stampa degli *Apoftemmi* giolitini è stata realizzata secondo stadi complessi, che hanno coinvolto in maniera massiccia le redazioni della prefazione di Gualandi. È possibile perciò supporre che il traduttore fiorentino si trovasse a Venezia per seguire in prima persona le fasi di stampa dell'opera e in particolare del fascicolo preliminare, che fu quasi certamente l'ultimo ad essere impresso. È verosimile, anche se non ci sono solo elementi testuali che lo confermino, che il *cancellans* fu composto partendo da una copia annotata del *cancellandum*. L'interesse per la prefazione del traduttore fiorentino, presentata in seguito, risiede principalmente nel fatto che ci troviamo di fronte ad un esempio precoce di un autore che modifica il proprio testo in tipografia.

*La prefazione di G.B. Gualandi agli Apoftemmi: trascrizione
e commento. Criteri editoriali applicati*

Il testo presentato corrisponde a quello del *cancellans*, in apparato si segnalano le varianti rispetto al *cancellandum* e le interpolazioni. Ciò che è stato aggiunto rispetto alla prefazione originale con il *cancellans* viene segnalato visivamente tramite l'accorgimento delle parentesi quadre, utili a identificare le integrazioni e le grafie difettose sul piano della pronuncia. Vengono di seguito elencati i criteri adottati per la trascrizione della prefazione di Gualandi.⁴¹

a) È stata introdotta la distinzione funzionale tra la grafia *u* per la vocale (e semiconsonante) e la grafia *v* per la consonante.

b) È stata soppressa senza segnalazione la *h* etimologica in posizione iniziale (*huomo*, *humana*, *hoggi*, *hebbero*, *habbiamo*, ecc.), regolarmente utilizzata per gran parte del '500 e nel gruppo *ch* (es. *Grecha*).

c) Per le forme latineggianti e pseudolatineggianti sono stati adottati dei provvedimenti. Non è conservata la combinazione *ti* più vocale (*consortio*, *conservation*, *operatione*, ecc.), che è rappresentata da *zi* più vocale, come valeva nella pronuncia. Il tipo *perfettione* è reso con *perfezzione*,

⁴¹ Per la scelta dei provvedimenti editoriali si sono tenuti presenti i seguenti lavori: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni editore, 1966; B. Migliorini, «Note sulla grafia italiana nel Rinascimento», in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 197-225.

visto che si conserva l'opposizione tra *z* scempia e *z* doppia di costume grafico cinquecentesco. Autenticamente fonetica è la forma *giudicio*.

d) Per quanto riguarda la geminazione o meno delle consonanti, è stato seguito il criterio di mantenere la lezione originale, quindi sono state mantenute anche le consonanti scempie.

e) Sono stati rispettati i casi in cui l'oscillazione tra consonante semplice e geminata possa coincidere con la sostanza linguistica, nel '500, abbandonata la *x* etimologica la scrizione predominante è *ess-* (*esempio*). Sono state conservate le alternanze dovute a latinismo o parola dotta: scempiamento (*obligo*) e raddoppiamento (*commodamente, incommodi*).

f) Forme composte:

I. per le forme avverbiali nate in fonosintassi, come *dipoi, ovvero, appreso, abastanza*, scritte alcune volte unite e altre volte staccate, si è preferita la forma sintetica, in cui la scempia è giustificata sia per la composizione sia per la consuetudine di non raddoppiare trattandosi di consonanti labiali. Si è scelto di mantenere inalterata anche la forma *inanzi*;

II. le preposizioni articolate che si trovano staccate (*de la, a la, ecc.*) sono state trascritte come tali.

g) Abbreviazioni, elisioni, troncamenti:

I. l'abbreviazione della congiunzione copulativa è sciolta con *et* (ma *ed* nella pronuncia) davanti a vocale e con *e* davanti a consonante, *e* davanti a vocale è invariata tutte le volte che così compare nel testo, ma si corregge *et* del testo davanti a consonante;

II. tutte le abbreviazioni e compendi del testo sono stati sciolti senza segnalazione;

III. è stato evitato il troncamento quando incompatibile con la pronuncia ed è stato così rappresentato: «giovar[e] all'altra» (I-II, 7).

IV. le forme tronche *del* e *nel* (es. *del ottimo, nel uso*) sono state consapevolmente mantenute.

h) È stato rispettato l'uso delle maiuscole con valore onorario o enfatico applicato ai sostantivi. La scelta è stata maturata anche in vista dei confronti possibili tra versione *cancellandum* e versione *cancellans* della prefazione, nelle quali si riscontrano differenze nei caratteri tipografici utilizzati, in particolare lettere minuscole vengono sostituite con le rispettive maiuscole.

i) Le cifre romane date dall'edizione sono state rispettate.

j) Punteggiatura: premettendo che tra *cancellandum* e *cancellans* variano diffusamente virgole e spazi all'interno del corpo del testo, fat-

tore che evidenzia la ricomposizione del fascicolo, per rendere la struttura dei testi più chiara ed agevole al lettore contemporaneo, si è scelto di adattare la punteggiatura all'uso moderno, secondo un criterio moderatamente soggettivo. Inoltre, sono stati normalizzati gli accenti e gli apostrofi secondo i moderni criteri filologici.

Innovativi sono la numerazione delle pagine e il sistema di paragrafatura. In apparato ci si riferisce alla prefazione con il *cancellans* come B e a quella con il *cancellandum*, ossia la prima versione, come A.

AL MOLTO MAGNIFICO E
 REVERENDO SIGNOR
 M. LUCA DA MONT'AGUTO,
 SIGNOR SUO
 OSSERVANDISSIMO.⁴²

5

FRA TUTTE le creature (Signor mio osservandissimo)⁴³ che sono uscite di mano del ottimo e grandissimo Dio, non ve ne è alcuna che sia nata e venuta in questa luce più per giovar[e]⁴⁴ all'altra, quanto è stata la bellissima creatura dell'uomo. Onde non senza cagione sono stati molto biasimati coloro, che
 10 vivendo solamente a lor medesimi hanno mostrato d'esser nimici della generazione umana e d'essere nati (come hanno detto molti Savi)⁴⁵ solamente per consumar le cose dalla natura prodotte. Chi non aborrisce quella ma-
 ladetta natura di Timone Ateniese, il qual parendo nato per se stesso sola-
 mente, aveva tanto in odio l'altre persone, che fuggendo il consorzio de gli
 15 uomini, si viveva più tosto da bestia, che da cittadino Ateniese? Chi per contrario non loda la benignità di Cimone medesimamente Ateniese, che conoscendo d'esser nato per giovar[e] altrui, non solamente fece cose maravi-
 gliose per beneficio della patria, ma lasciando gli orti suoi aperti, voleva che tutti potessero parteciparne, e goder dell'amenità de'suoi giardini, giudi-
 20 cando non esser bene, ch'egli solo se gli usasse?⁴⁶ Di qui è nato, che molte

⁴² A: AL MOLTO MAGNIFICO ET | REVERENDO SIGNOR | M. LUCA DA MONT'AGUTO, | SIGNOR SUO OSSERVANDISSIMO. Sotto l'impressione dell'incisione in legno si legge: GIO. BERNARDO GUALANDI. Si segnalano inoltre delle differenze nella disposizione delle parole nelle righe (in particolare viene aggiunta una riga in B), ma soprattutto il nome del traduttore viene eliminato dalla c. *2r (A) e appare nella c. *4v (B).

⁴³ A: Signor mio osservandissimo. Non compaiono le parentesi tonde.

⁴⁴ A: per giovar. Manca il "più".

⁴⁵ A: savi. Il passaggio da iniziale minuscola a maiuscola avviene per molti termini, come si vedrà più avanti. La scelta di sostituire le lettere minuscole del primo stato con le maiuscole del secondo serve evidentemente a enfatizzare determinate parole.

⁴⁶ A partire dalla fine di c. *2r (B) vengono aggiunte delle righe, che nella trascrizione corrispondono alle righe 12-20 («Chi non aborrisce...ch'egli solo se gli usasse?»).

scienze e molte arti si son trovate tra noi, che tutte appartengono alla salute e conservazion nostra e senza le quali, o non potremmo lungamente sostenerci in vita, o vero vivendo senza costumi, senza civiltà e senza legge, non saremmo dissimili dalle fiere, eccetto che ne liniamenti e disposizion del
 25 corpo, nel uso della lingua et in qualche altra operazione propria del uomo. Né ebbero quei primi inventori delle cose l'occhio ad altro fine, eccetto che al giovar[e] altrui, ne sudaron per altro, salvo che per beneficio de' posterì, i quali assottigliando l'ingegno loro intorno alle cose ritrovate, l'hanno finalmente condotte in quella eccellenza e perfezzione, in ch'elle si trovano al
 30 presente. E se bene, o per guerre lunghissime,⁴⁷ o per pestilenze⁴⁸ e mortalità memorabili, e quasi incredibili,⁴⁹ s'è perduto⁵⁰ qualche volta l'uso e la cognizione di qualche scienza et arte, non è però che l'industria e diligenza di qualche persona o nata poi, o vero a quei flagelli avanzata, non abbia cercato di restaurar le cose che rovinavano e di ritrovare le cose o in tutto perdute
 35 o vero che per l'ignoranza de gli uomini si perdevano.⁵¹ Di questa cosa abbiamo l'esempio nella Pittura e nella Scultura, che poco più di dugento anni sono, erano quasi del tutto spente, e massimamente in Italia, ma poi per beneficio de Greci, et in ultimo per gli Italiani e particolarmente nostri Fiorentini,⁵² son venute in tanta eccellenza, che i moderni, anzi, quelli che vivono, o ver
 40 di poco⁵³ son morti, non hanno ceduto e non cedono alla virtù de gli antichi. Questo stesso è avvenuto nelle scienze e massime in quelle ch'appartengono alla conservazion della vita umana et al viver civile, come la Medicina⁵⁴ e come son⁵⁵ le scienze morali, le quali ancor che più volte si sieno perdute, più volte non di meno son state ritrovate e ridotte a maggior perfezzione di
 45 quello ch'elle erano prima. Et accioché il giovamento fusse maggiore, coloro che facevan professione di tali scienze, andavano in diversi paesi per apparar diversi linguaggi, accio che trasportandole nel lor materno parlare, potessero farne parte a coloro, che senza quella comodità ne sarebbero stati ignoranti. Quant'è (Signor mio)⁵⁶ che l'Italia era al tutto priva della cognizion
 50 delle lettere Greche e che nostri Latini⁵⁷ non altramente che Papagalli riso-

⁴⁷ A: longhissime.

⁴⁸ A: pestilenzie.

⁴⁹ A: incredibil.

⁵⁰ A: perduto.

⁵¹ A: e di ritrovar le cose perdute. In B la lezione viene estesa in: e di ritrovare le cose o in tutto perdute o vero che per l'ignoranza degli uomini si perdevano (B, 34-35).

⁵² Interpolazione in B: e particolarmente nostri Fiorentini (B, 38).

⁵³ A: di fresco.

⁵⁴ A: medicina.

⁵⁵ A: come la medicina e le scienze morali. B: come la Medicina e come son le scienze morali.

⁵⁶ A: (signor mio).

⁵⁷ A: latini.

navano qualche parola Greca, et anche quella malamente e con poco garbo? Nondimeno, questa lingua fiori dipoi si fattamente appreso di noi (mercé di quel non mai a bastanza lodato Lorenzo vecchio de' Medici)⁵⁸ che non invidiando i paesi nostri nell'intelligenza delle cose la Grecia, han fatti⁵⁹ suoi
 55 tutti i più bei libri che fossero scritti da quei loro più saggi e dotti Filosofi.⁶⁰ Quanto poi sia fiorita e venuta in eccellenza la nostra lingua Toscana, ne fa fede oltre alla comparazion del parlar de vecchi⁶¹ al moderno et oltre alla
 composizione di Cin da Pistoia, di Dante da Maiano e de gli altri vecchi, a quelle del Petrarca, del Alamanni, del Casa et altri bellissimoi ingegni così
 60 vivi come morti, né fa fede dico⁶² lo studio che le straniere nazioni hanno fatto intorno a quella, e la fatica che per insino al giorno d'oggi vi fanno per appararla⁶³ e che diletto sarebbe in così fatti studi, se solamente per noi
 medesimi sapessimo esser medici o Filosofi⁶⁴ e non per altrui? Pertanto, conoscendo io d'esser uomo e per conseguenza non nato solamente per me
 65 medesimo, mi risolvei dopo l'aver conferito questo mio pensiero con reverendo monsignor⁶⁵ Vincenzo Ricobaldi Arciprete dignissimo Volterrano,⁶⁶ di portar nella nostra lingua questi Motti o Risposte⁶⁷ argute degli antichi, raccolte già da Plutarco, e poi da Filelfo, e da Rafael regio e da altri Eccellentissimi uomini, così Oltramontani, come Italiani, molti anni son⁶⁸ tradotte
 70 dalla Greca nella Latina lingua, perché contenendosi in elle molte arguzie che son d'utile, e d'ornamento all'uomo, conoscevo che i professori⁶⁹ della nostra favella n'erano per riportar molto diletto. E se ben io non ho potuto con quella brevità di parole, che nel Greco e Latino linguaggio risuonano, far aver⁷⁰ quella forza nella nostra favella,⁷¹ scusine la povertà della nostra

⁵⁸ Interpolazione in B: (merce di quel non mai a bastanza lodato Lorenzo vecchio de' Medici), (B, 52-53).

⁵⁹ A: ha fatti.

⁶⁰ A: filosofi.

⁶¹ A: vecchi.

⁶² Interpolazione in B: et oltre alla composizione di Cin da Pistoia, di Dante da Maiano e degli altri vecchi, a quelle del Petrarca, del Alamanni, del Casa et altri bellissimoi ingegni così vivi come morti, ne fa fede dico (B, 57-60).

⁶³ A: apararla.

⁶⁴ A: filosofi.

⁶⁵ A: Reverendo Monsignor.

⁶⁶ In A alla c. *3r le iniziali di "Vincenio" e "Volterrano" sono rese con delle "U" in corsivo maiuscolo, mentre in B alla c. *3v tali parole iniziano con delle "V" in corsivo maiuscolo.

⁶⁷ A: motti o risposte.

⁶⁸ A: e dal Filelfo, e da Rafael Regio già. B: e poi da Filelfo, e da Rafael regio e da altri Eccellentissimi uomini, così Oltramontani, come Italiani, molti anni son (B, 68-69).

⁶⁹ A: proffessori.

⁷⁰ A: farlo riaver.

⁷¹ A: nel nostro. B: nella nostra favella (B, 74).

75 lingua, ch'è forzata a dir con molte parole quello che il Latino e'l Greco dice
 in poche. E conoscendo ch'io non potevo far questo più commodamente,
 che col mezzo delle stampe dell'onoratissimo messèr Gabriel Giolito, che con i
 suoi Caratteri dà vita a quell'opere che forse per loro stesse parrebbon
 morte, mi risolvei d'operar con lui, che queste mie fatiche venissero inanzi
 80 a gli occhi degli uomini per questa via. Et essendo stato da sua cortesia com-
 piaciuto in questo, non posso far di non gli n'aver perpetuo obbligo et aspet-
 tar con desiderio occasione di poter con altratanta cortesia ricompensarlo.⁷²
 Restami sol pregar voi, messèr⁷³ Luca carissimo⁷⁴, che vi degnate accettare
 questo picciol dono con buono animo, come quello che vien da uno, che
 85 riconoscendovi per suo benefattore, desidera di mostrar un breve segno di
 gratitudine del animo suo, e di tenere memoria di tanti benefici che da voi
 per vostra cortesia gli sono⁷⁵ stati fatti. Peroché io farei d'animo discortese e
 villano, se potendo con qualche segnale far fede al mondo della vostra uma-
 nità e cortesia, o per invidia le dissimulassi,⁷⁶ o per ingratitude le tenessi
 90 nascoste. Basta ch'io dirò solamente questo, che ritrovandomi quasi negli
 ultimi anni dell'età d'un' uomo, e nella mia estrema vecchiezza congiunta
 con quelli incomodi ch'ella suol sempre arrear con seco, e massimamen-
 te con quelli⁷⁷ che nascon dall'impotenza del servirsi delle sue virtù, voi ami-
 cissimo e fautor de' virtuosi (ancor che io non avessi alcun merito o pochis-
 95 simo con voi),⁷⁸ avete con liberalità e beneficio tale provveduto a' miei
 incomodi col conferirmi un carico Ecclesiastico, ch'io posso temer[e] oggi
 mai poco, che quel poco di viver che m'avanza, m'abbia a parer dispiacevole
 e noioso. Io conosco, che l'obbligo mio sarebbe d'estendermi più diffusa-
 mente nel celebrar questo vostro atto veramente Eroico, tanto più degno di
 100 lode, quanto minori sono i meriti ch'io ho con voi, che si può dir ch'alcun
 non ve ne sia, ma io non vorrei che il mondo avesse me in concetto d'adu-
 latore e facesse giudicio che voi fusti bramoso di molta o poca vanità di
 parole. Non entrerò adunque nelle lodi vostre particolari, né del molto
 Reverendo Don Isidoro, vostro fratello, Monaco Cassinese,⁷⁹ a cui per le sue
 105 buone qualità, lo Illustrissimo et Eccellentissimo Cosimo Duca di Fiorenza

⁷² Interpolazione in B: «E conoscendo ch'io non potevo far questo più commodamente, ... di poter con altratanta cortesia ricompensarlo» (B, 76-82).

⁷³ A: Messèr.

⁷⁴ A: Carissimo.

⁷⁵ A: mi son. Il pronomo "mi" diventa "gli" (B, 87) coerentemente con la terza persona del soggetto "uno" (B, 84).

⁷⁶ B: viene aggiunto il verbo "dissimulassi" (B, 89) che dà completezza alla frase.

⁷⁷ A: da quelli. La preposizione "da" viene sostituita da "con", che meglio si addice a all'espressione precedente "con quelli incomodi" (B, 93), la quale fa riferimento agli acciacchi dell'età avanzata.

⁷⁸ Interpolazione in B: (ancor che io non avessi alcun merito o pochissimo con voi).

⁷⁹ Interpolazione in B: vostro fratello, Monaco Cassinese.

diede il carico di quel nominatissimo⁸⁰ e pietosissimo Spedal di Santa Maria nuova,⁸¹ non usato a darsi così agevolmente a tutti, ma solamente a persone d'approvata vita e di lodati costumi,⁸² si perché io conosco che molto s'offenderebbe la bontà sua e⁸³ la modestia vostra, si ancora per non m'acquistar nome d'adulatore, in cambio di sincero e reale affezionato. Son certo che non mi hanno a mancar delle punture e de' morsi, nondimeno io spero che sotto il patrocinio vostro potrò andar sicuro per tutto, perché il nome d'un valoroso difensore, suol far meno ardito, chi ha voglia di offendere. E qui restando vi desidero ogni felicità. Di Fiorenza il XVI. di Giugno. MDLXV.

115 Di Vostra Signoria

Servitore⁸⁴

Gio. Bernardo Gualandi.⁸⁵

Commento

La prefazione degli *Apoftemmi* è esplicitamente dedicata a Luca da Mont'aguto «amicissimo e fautor de' virtuosi» (riga 93-94). Di questo misterioso personaggio è difficile reperire delle informazioni specifiche, è però utilissimo il riferimento che Gualandi fa ad un'altra personalità significativa dell'epoca, ovvero Isidoro, monaco cassinese, che, grazie a dettagli aggiunti nel *cancellans* (righe 103-110), scopriamo essere il fratello di Luca. Le informazioni fornite, seppur molto brevi, sono utili per provare a rintracciare il fratello di Luca, Isidoro da Montauto. Possiamo con una certa sicurezza identificarlo come membro della famiglia dei Barbolani da Montauto, famiglia aristocratica tra le più importanti d'Italia e in particolare della Toscana, dove ebbe un grande rilievo politico

⁸⁰ A: tanto nominatissimo.

⁸¹ A: nova.

⁸² Interpolazione in B: non usato a darsi così agevolmente a tutti, ma solamente a persone d'approvata vita e di lodati costumi (B, 107-108).

⁸³ Interpolazione in B: la bontà sua.

⁸⁴ La prefazione con il *cancellans* si presenta con delle formule di commiato differenti e diversamente disposte nello spazio tipografico, come segnalato in precedenza. A: "Di V.S." e "S.V.". B: "Di V.S.", "Servitore" e la firma.

⁸⁵ La G di "Gio." e la "G" di "Gualandi" appaiono entrambe con occhiello con asta discendente. In alcune copie degli *Apoftemmi*, tuttavia, appare una G di "Gio." diversa dalla G di "Gualandi", la prima ha l'occhiello con asta discendente, la seconda a causa di un difetto del carattere mobile no. Questa difformità si può notare, per esempio, nella copia degli *Apoftemmi* (MDLXVII.) conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, disponibile anche in formato digitale: https://books.google.it/books?id=xzB10UARqAlC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

e culturale.⁸⁶ Nel 1544 Isidoro fu abate della Badia di Firenze «chiamato da Cosimo I – promotore di varie riforme dell'apparato amministrativo del Granducato – a risanare le finanze dell'ospedale».⁸⁷ Si intende l'ospedale di Santa Maria Nuova, il più antico ancora attivo a Firenze, coinvolto nei danni causati durante l'assedio della città compiuto da Carlo V tra l'aprile del 1529 e l'agosto del 1530, ultimo atto dell'imposizione del predominio spagnolo in Italia. Isidoro era un «personaggio di spicco nella cultura fiorentina dell'epoca, amico di don Vincenzo Borghini – entrambi erano abati benedettini della Badia di Firenze, nominati priori quasi contemporaneamente dei due maggiori ospedali fiorentini»⁸⁸ e dalla seconda metà del secolo fu attivo riformatore in una 'Commissione Ducale', istituita da Cosimo contro l'eresia. In particolare fu uno dei tre commissari, insieme a Nicolò Duranti vicario dell'arcivescovo e il canonico Alessandro Strozzi, incaricati di guidare l'azione degli inquisitori a Firenze. Dopodiché Isidoro assunse l'incarico di priore in Santa Maria Nuova. Poche altre informazioni verranno fornite nella prefazione con il *cancellans*.

La prima parte della prefazione è dedicata ad alcune riflessioni riguardanti la natura dell'uomo. A partire dalla fine di c. *2r vengono aggiunte delle righe, che nella trascrizione corrispondono alle righe 12-20 («Chi non aborrisce ... ch'egli solo se gli usasse?»).

Questo inserto completa con due significativi esempi il discorso introduttivo riguardante la natura intrinseca dell'essere umano, il quale secondo Gualandi si distingue dalle fiere non per i lineamenti, le dispo-

⁸⁶ La famiglia dei Barbolani da Montauto era influente già nel x secolo, periodo in cui i suoi membri furono signori di Galbino, Anghiari, Caprese e Montauto. La casata fu insignita dei seguenti titoli: conti di Montauto per concessione imperiale, marchesi del Sacro Romano Impero, marchesi di Montevitozzo per disposizione medicea, baroni di Schifanoia (Narni), signori di Valle e di Montione (Arezzo). Del xvi furono protagonisti Gianfrancesco, detto Otto (o più comunemente il "signor Otto" o Signorotto) e suo fratello Federigo. Insieme combatterono per Cosimo I de' Medici a Siena, Parma e Piombino. Per importanti informazioni su questa famiglia si veda per esempio *L'Inventario dell'Archivio Barbolani da Montauto*, a cura di G. Goi, E. Insabato, R. Romanelli, 1999-2000. La stampa è il risultato dello sviluppo del database creato con il software Arianna 2.0 utilizzato per la descrizione. Presso la Soprintendenza archivistica per la Toscana è a disposizione la banca dati in formato elettronico.

⁸⁷ L. Sandri, «La gestione dell'ospedale. Regolamenti e cariche istituzionali a Firenze tra xv e xvi secolo», in *La bellezza come terapia. Arte e assistenza nell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze*, a cura di E. Ghidetti, E. Diana, Firenze, Polistampa, 2005, pp. 141-146.

⁸⁸ *Ibidem*. Nel 1552 Cosimo I nominò Vincenzo Borghini "spedalingo" presso l'Ospedale degli Innocenti.

sizioni del corpo o l'uso della lingua, bensì per supremazia "logistica", spirito di generosità e condivisione e per la possibilità di coltivare il sapere. Il classicismo rinascimentale, di cui evidentemente Gualandi è figlio, è dominato da una consapevole riacquisizione della cultura classica pagana e cristiana.⁸⁹ Infine, la riscoperta dell'antico ha favorito, secondo Gualandi, un rinnovamento dalla medicina alle scienze morali (41-45).

Viene anche posto l'esempio della pittura e della scultura che duecento anni prima stavano vivendo una fase di decadenza e furono sottratte all'oblio prima dai greci e infine dagli italiani, «e particolarmente nostri Fiorentini». Gualandi approfittò del nuovo spazio che gli fu concesso per il *cancellans* per rafforzare i sentimenti filotoscani, come accade poche righe dopo ricordando «quel non mai a bastanza lodato Lorenzo vecchio de' Medici» (52-53).⁹⁰

Gli stessi sentimenti filotoscani traspasano poco dopo, nell'elogio della lingua toscana, la quale avrebbe raggiunto una tale perfezione per i meriti di grandi scrittori che la adoperarono: «et oltre alla composizione di Cin da Pistoia,⁹¹ di Dante da Maiano⁹² e degli altri vecchi, a quelle del Petrarca,⁹³

⁸⁹ Per i riferimenti a Umanesimo e Rinascimento si veda il volume di R. Brusca, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁹⁰ Il riferimento potrebbe essere a Lorenzo di Giovanni de' Medici, detto «Lorenzo il Vecchio» (1395-1440), esponente della famiglia Medici, fratello minore di Cosimo il Vecchio e capostipite del ramo secondario detto dei Popolani, che salirà agli onori con Cosimo I. Dopo la morte di Alessandro de' Medici, detto «il Moro», il ramo principale dei Medici si esaurì nelle ramificazioni legittime e illegittime e a continuare la fortuna della famiglia fu Cosimo I. Se il riferimento fosse a Lorenzo il Vecchio, ritengo venga ricordato da Gualandi più per il legame familiare con Cosimo I che per aver effettivamente promosso l'eccellenza della lingua toscana. Chi invece patrocinò l'arte e la cultura a Firenze fu indiscutibilmente Lorenzo di Piero de' Medici, detto «Lorenzo il Magnifico» (1449-1492), a cui è più probabile che le lodi di Gualandi siano rivolte.

⁹¹ Cino da Pistoia (1270-1336) fu giurista e professore di diritto nelle Università di Siena, Perugia, Napoli, dove tra i suoi allievi si ricorda Boccaccio. Contemporaneo dello stilnovismo, Cino da Pistoia ne riprese situazioni caratterizzanti, moduli e stili tanto da esercitare la nuova maniera poetica alla stregua di un epigono. Cino da Pistoia fu il mediatore tra uno stile poetico in via di esaurimento e forme innovative che sarà Petrarca a confermare.

⁹² Dante da Maiano visse nella seconda metà del XIII secolo, fu poeta imitatore del guittonismo a Firenze. Egli viene ricordato soprattutto per l'interessante corrispondenza poetica messa in atto con Dante Alighieri negli anni giovanili.

⁹³ Petrarca (1334-1374) svolse un ruolo essenziale per lo sviluppo della poesia italiana in volgare, venendo considerato, al pari di Dante, padre della lingua italiana, nonostante una massima parte della sua produzione fosse in latino.

del Alamanni,⁹⁴ del Casa⁹⁵ et altri bellissimo ingegni così vivi come morti, ne fa fede dico» (57-60). Gualandi ricorda fondamentali scrittori fiorentini (per nascita o per diritto di autodeterminazione) dal XIII secolo al XVI,⁹⁶ a sostegno dell'eccellenza della lingua toscana, che evidentemente si prestava ad essere lingua letteraria.

Dal coinvolgimento di Gualandi negli interessi mossi dalla cultura rinascimentale scaturiscono delle riflessioni sull'uomo in quanto essere intellettualmente superiore. Nonostante questa superiorità dell'uomo rispetto all'animale, non tutti gli esseri umani si aprono con sapiente generosità al prossimo: Timone d'Atene viene citato come esempio di individuo più simile alle bestie che agli uomini. Questi fu un cittadino di Atene vissuto nel V secolo a.C., noto per il suo atteggiamento di avversione per tutta l'umanità, maturato come reazione all'ingratitude degli uomini. Si narra che respingesse la compagnia di tutti e che stimasse soltanto Alcibiade,⁹⁷ perché avrebbe causato la rovina degli Ateniesi. La figura di Timone è stata idealizzata e resa leggendaria dagli antichi, tra cui Luciano di Samosata, che dedicò al misantropo ateniese un dialogo⁹⁸

⁹⁴ Luigi Alamanni (1495-1556) fu un letterato fiorentino che visse fra Firenze e la Francia. La sua opera letteraria, ritenuta stilisticamente monocorde e mediocre, rappresentò però uno sforzo serio, fra i più notevoli in quel tempo, di dare alla letteratura italiana più largo respiro sul piano delle letterature classiche e in gara con esse. La sua produzione è vasta e multiforme (da rime petrarchesche a elegie e satire), ma egli dovette la sua fama al poema didascalico in endecasillabi sciolti *Della coltivazione*, nato a imitazione delle *Georgiche* di Virgilio.

⁹⁵ Giovanni della Casa (1503-1556) fu un letterato, scrittore e arcivescovo cattolico. Egli, nonostante fosse nato nel Mugello, amò definirsi fiorentino come per un diritto di autodeterminazione nei confronti della patria medicea. Egli è noto soprattutto come autore del *Galateo ovvero de' costumi*, manuale normativo per i comportamenti quotidiani conformi alle regole della buona società. Si tratta di un'opera di trattatistica comportamentale, il cui più illustre esempio fu il *Cortegiano* di Castiglione.

⁹⁶ Per la storia della letteratura italiana in questi secoli si vedano il già citato R. Bruscagli, *Il Quattrocento e il Cinquecento*, e L. Surdich, *Il Duecento e il Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁹⁷ Alcibiade (circa 450-404 a.C.) fu un politico e generale ateniese, una delle figure più importanti della guerra del Peloponneso. Eletto alla suprema carica di stratego, passò dal partito democratico a quello conservatore in seguito alla sconfitta di Mantinea (418) a opera di Sparta. Tra i comandanti della spedizione contro Siracusa (416-415), giunto a Catania fu richiamato in patria per un'accusa di empietà. Temendo una condanna, si mise al servizio di Sparta, nemica di Atene, dove propose e supervisionò importanti campagne militari contro la sua città natale.

⁹⁸ Luciano di Samosata fu uno scrittore e retore greco del II secolo d.C. e autore dell'opera *Timone o il misantropo* (Τίμων). È molto probabile che Gualandi, che si

e Plutarco, che inserì l'immagine di Timone all'interno della *Vita di Alcibiade*.⁹⁹

All'interno degli *Apoftemmi* giolittini ben due sezioni sono dedicate a 'Timone Atheniese'. La prima, contenuta nel primo libro intitolato *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili di precinpi, filosofi &c*, si apre come segue: «Timone uomo crudelissimo, chiamato da Luciano odiatore degli uomini, portandosi inverso tutti gli altri molto aspramente e fuggendo la conversazione degli uomini, amava solo Alcibiade ...».¹⁰⁰ La seconda sezione dedicata al misantropo di Atene è parte del quinto libro dal titolo *Apoftemmi di Plutarcho. Motti arguti, piacevoli, et sententie notabili, variamente misti di greci, barbari, et altri*.¹⁰¹

A questa figura decisamente negativa il traduttore contrappone l'esempio di un uomo virtuoso, ovvero Cimone d'Atene, importante militare e politico ateniese del v secolo a.C., lodato per la sua generosità nei confronti del prossimo. Si narra che Cimone accumulò molte ricchezze e le condivise con il popolo, per esempio fece rimuovere i recinti dai suoi orti, perché i passanti potessero coglierne liberamente i frutti e ogni giorno nella sua casa allestiva per i bisognosi un pasto frugale. Elargiva elemosine e offriva vestiario ai bisognosi e fece della sua casa una residenza aperta a tutti i cittadini. Cimone fu molto lodato dagli antichi, tra i quali Plutarco che dedicò all'ammirevole ateniese una delle *Vite*. Le righe che Gualandi aggiunge enfatizzano con questi due esempi la contrapposizione tra l'uomo rinchiuso nella sua individualità e quello desideroso di essere parte integrante di una collettività.

Inizia in seguito una serie di rilevanti riflessioni che Gualandi dedica all'importanza delle lingue, veicolo di informazioni nel presente e dal

dichiara amante della cultura greca, conoscesse questo scritto. L'opera di Luciano dedicata a Timone ispirò la commedia in terzine *Timone* (1490 circa) di Boiardo e il dramma *Timon of Athens* (1608) di William Shakespeare.

⁹⁹ Le *Vite parallele* sono una serie di biografie di uomini celebri scritte alla fine del I secolo d.C. e riunite in coppie per mostrare vizi o virtù morali comuni ad entrambi. Una delle coppie presentate è quella composta da Gneo Marcio Coriolano e Alcibiade. Un'altra coppia di biografie che a noi interesserà è quella di Cimone e Lucullo.

¹⁰⁰ Plutarco, *Apoftemmi*, p. 88.

¹⁰¹ «Cognominato Timone, odiatore degli uomini, domandato: perché così avesse in odio tutti gli uomini. Rispose. Ho in odio meritatamente i tristi, ma gli altri perché eglino non hanno in odio i tristi. Significando non essere veramente buono, chi non porta odio a' tristi. A questo anche attribuiscono per suo detto, che sono duoi speciali elementi d'ogni male, cioè l'avarizia et l'ambizione. Certissima sentenza per l'esperienza, il bello è che l'ambizione scialacqua quel che l'avarizia ha malamente ragunato», ivi, p. 620.

passato. Se secondo il traduttore fiorentino i latini hanno imitato, e anche malamente, la lingua greca, i toscani hanno saputo farla rifiorire in un clima intellettuale che nulla ha da invidiare a quello dell'antica Grecia. Gualandi sembra intendere che la lingua toscana «fiorita e venuta in eccellenza» (56) abbia sostituito la perfezione di quella greca e sia dunque superiore al «parlar de vecchi» (57) e amata dagli stranieri che faticano molto pur di impararla.

All'inizio del XVI secolo, in una Europa in cui si stanno consolidando i nuovi stati-nazione (Francia, Inghilterra, Spagna), l'Italia deve confrontarsi con il suo particolarismo politico, geografico e linguistico. Di fronte a un paese estremamente frammentario gli intellettuali dell'epoca cercavano una soluzione che offrisse almeno un'unità sul piano linguistico. Il volgare raggiunse piena maturità e raccolse una fiducia crescente tra i dotti, soprattutto dopo la pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Bembo, che diede inizio al processo di stabilizzazione normativa dell'italiano. Soprattutto in Italia, dove mancava la forza centripeta dello Stato, la stampa funse da motore di unificazione linguistica. Si discuteva in quegli anni sulla natura del volgare e sul ruolo che avrebbe dovuto rivestire.¹⁰² Gualandi non era sicuramente indifferente al dibattito in atto tra i suoi contemporanei (tra i quali si ricordino Benedetto Varchi e Claudio Tolomei, sostenitori della tesi "toscana") e dedica alcune righe della prefazione agli *Apoftemmi* all'elogio della lingua toscana, nonostante ne riconoscesse la povertà rispetto a Greco e Latino, in quanto «è forzata a dir con molte parole quello che il Latino e 'l Greco dice in poche» (75-76). Essendo l'intellettuale di Firenze uomo, devoto all'intera umanità, amante dell'antichità e per di più conoscitore della lingua toscana, non poteva non condividere tanta sapienza con il pubblico. Anche da queste nobili ragioni nasce molto probabilmente la scelta «di portar nella nostra lingua questi motti o risposte argute degli antichi, raccolte già da Plutarco» (67-68). L'intellettuale fiorentino cita le traduzioni degli *Apophthegmata* dal greco al latino di Francesco Filelfo¹⁰³ e Raffaele Regio (68).¹⁰⁴

Gualandi scrive di aver preso la decisione di pubblicare gli *Apoftemmi* «dopo l'aver conferito questo mio pensiero con R.M. Vincenzo Ricobaldi Arciprete dignissimo Volterrano» (65-66). Vincenzo Ricobaldi (o Ric-

¹⁰² Per la "questione della lingua" si veda C. Marazzini, *La lingua italiana: profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 231-275.

¹⁰³ *Apophthegmata*, Tr: Franciscus Philelphus, 1471.

¹⁰⁴ *Plutarchi Regum & imperatorum apophthegmata Raphaelae Regio interprete.*

cobaldi) fu arciprete di Volterra, morto nel 1572,¹⁰⁵ ma soprattutto fu uno dei segretari di Cosimo I «particolarmente utilizzato in affari interni tra il 1546 e 1563».¹⁰⁶ Ricobaldi viene nominato da Gualandi anche in un'altra occasione e cioè nella lettera dedicatoria in apertura del *Trattato delle monete*,¹⁰⁷ in cui egli spiega la decisione di pubblicare la traduzione del *De asse* di Guillaume Budé dichiarandone la paternità.¹⁰⁸ Sarebbe stato Vincenzo Ricobaldi a esortare Gualandi a pubblicare a suo nome prima il *Trattato delle monete* e poi gli *Apoftemmi* di Plutarco.

Seguono le righe che costituiscono l'interpolazione più estesa del *cancelans* (76-82): si tratta di parole di gratitudine rivolte a «messèr Gabriel Giolito», che con il mezzo della stampa ha permesso di ridare vita «a quell'opere che forse per loro stesse parrebbon morte» (78-79). Tra i notevoli vantaggi che la pubblicazione a stampa aveva, vi è anche quello menzionato da Gualandi, ossia la possibilità di rendere attuali e apprezzati anche autori antichi, come Plutarco. Coerentemente con il 'ritorno all'antico' promosso dagli intellettuali umanisti e rinascimentali, dall'inizio del xvi secolo aumentò esponenzialmente l'impressione di testi di autori greci e latini. Le masse si interessarono soprattutto ai libri di storia, tanto più se in volgare, quindi più accessibili, e tra gli scrittori dell'antichità, gli storici sono particolarmente stimati e tradotti, come nel caso di Plutarco. Le parole di elogio di Gualandi nei confronti dello stampatore veneziano furono comunque certamente studiate a tavolino con Giolito stesso.

La lettera prefatoria degli *Apoftemmi* si conclude con un ringraziamento a Luca da Mont'aguto, per intercessione del quale Gualandi avrebbe ottenuto un non precisato incarico ecclesiastico negli ultimi anni della sua vita. Gualandi sottolinea che Luca da Mont'aguto, con un atto definito addirittura eroico (99), sarebbe intervenuto per affidargli tale incarico senza che l'intellettuale fiorentino avesse alcun merito o pochissimo (94-95), lasciando scorgere, oltre che una intenzionale enfattizzazione, una certa falsa modestia. Gualandi conclude la lettera con la speranza che la protezione di Luca da Mont'aguto intimidisca chi vor-

¹⁰⁵ G. Leoncini, *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena, Tipografia sordo-muti di Luigi Lazzeri, p. 355.

¹⁰⁶ F. Diaz, *Il Granducato di Toscana – i Medici*, Torino, UTET libreria, 1987, p. 91.

¹⁰⁷ *Trattato delle monete*.

¹⁰⁸ «La onde risoluto, per le ragioni già dette, et anche con consiglio del non men fedele, che amorevole M. Vincentio Ricobaldi, Arciprete di Volterra, et uno de segretari dell'Illustrissimo Signor Duca di Fiorenza e Siena, amicissimo mio di mandarla in luce accio sotto nome d'altri...», ivi, c. *3v.

rebbe offendere il suo lavoro, pur consapevole che non mancheranno delle critiche (110-114).

La prefazione è datata 16 giugno 1565 e questo riferimento temporale rimane invariato anche negli esemplari degli *Apoftemmi* contenenti il *cancellans*, indipendentemente dal fatto che sul frontespizio compaiano le varianti cronologiche di stato 1565 (M.D.LXV.), 1566 (M.D.LXVI.) o 1567 (M.D.LXVII.). È raro infatti che, pur modificando la data sul frontespizio, Giolito faccia correggere anche l'indicazione cronologica presente nella dedica.

Di seguito viene presentato l'elenco degli esemplari degli *Apoftemmi* suddivisi a seconda della variante che contengono, ovvero il *cancellandum*, o il *cancellans* con data sul frontespizio 1565, 1566 oppure 1567. Si evidenziano inoltre le copie mutile del primo fascicolo e quelle di cui ancora non è stata stabilita con certezza la variante esatta.¹⁰⁹

CANCELLANDUM

- Bologna, Biblioteca Universitaria, A.V.P.XV.33;
 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 7.C.III.32;
 Cremona, Biblioteca statale, CIV.A.KK.4.8;
 Montpellier, Médiathèque centrale d'agglomération Emile Zola,
 32561RES;
 Padova, Biblioteca civica, N.4805;
 Parma, Biblioteca Palatina, Sal M*.II.40889;
 Philadelphia, Van Pelt Library, University of Pennsylvania Libraries,
 GrC P7468 Eii5 1565;
 Piacenza, Biblioteca comunale Passerini-Landi, (L) V.04.038;
 Urbana, Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at
 Urbana Champaign, Baldwin 3586.

CANCELLANS 1565

- Colorno, Biblioteca comunale Glauco Lombardi, BELLONI 006
 003 032;
 Firenze, Biblioteca Marucelliana, 1.OO.III.26;

¹⁰⁹ Esprimo infine la mia riconoscenza nei confronti di chi ha permesso a questa ricerca di prendere forma, a cominciare da Neil Harris, a cui va un sentito ringraziamento per avermi generosamente invitata ad approfondire questo caso ed avermi pazientemente guidata nella concretizzazione dello studio qui presentato. La mia gratitudine va anche a Graziella Giapponesi, Vanessa Chesi e Adele Ceccherini della biblioteca di San Gimignano per il loro fondamentale supporto. Ringrazio inoltre per la disponibilità ed il prezioso aiuto i funzionari di tutte le numerose biblioteche che hanno reso possibile il reperimento delle informazioni confluite in questo elaborato.

- Lonato, Biblioteca della Fondazione Ugo da Como, Corridoio. Mob. 3. 63;
Los Angeles, Special Collections Stacks, University of California, YRL Special Collections Stacks Z233.G4 P74a;
Messina, Biblioteca regionale universitaria, CINQ B 154;
München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 A.gr.b. 1135;
Nîmes, Bibliothèqu Carré d'Art;
Piacenza, Biblioteca comunale Passerini-Landi, 2 copie, (C) 4H.09.061, (L) X/2.09.046;
Pisa, Biblioteca Universitaria, 2 copie, CORRIDI i. 304, H h. 7. 68;
Roma, Biblioteca nazionale centrale, RB 139;
Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina, B e 38;
Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale di San Luca;
San Gimignano, Biblioteca Comunale "Ugo Nomi Venerosi Pesciolini", Ed. Secc. xv-xvi n° 1034;
Terlizzi, Biblioteca comunale Luigi Marinelli Giovane, CINQU 0001;
Trapani, Biblioteca Fardelliana, III c 9;
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, D 101D 211.

CANCELLANS 1566

- Acireale, Biblioteca Zelantea, E Par1/6/2 7;
Altamura, Archivio biblioteca museo civico, CINQ. 222;
Bålsta, Skoklosters slotts bibliotek, 105350_SKOBOK;
Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, 2 copie, Cinq 3 889, Cinq 4 1022;
Bergamo, Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna, BdC S.4.99;
Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 7. D.III.16;
Bologna, Biblioteca Universitaria, A.V.CC.XIII.28;
Borgo Val di Taro, Biblioteca Manara, FA B 0692;
Brescia, Biblioteca civica Queriniana, 10.Y.IV.34;
Carrara, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, ANT-XVI-6;
Durham, Rubenstein Library, Duke University Libraries, PA4377.M8 A657 1566 c.1;
Faenza, Biblioteca comunale Manfrediana, P 014 012 016;
Fermo, Biblioteca civica Romolo Spezioli, 1 i 5 2483;
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Magl. 15.1.142;
Genova, Biblioteca civica Berio, BCBS B.S.XVI.B.172;
Glasgow, Main Library, Glasgow University, Sp Coll Hunterian O.6.8;
London, British Library, 89.e.16;

- London, Senate House Library, University of London, Ba [Plutarch] SR;
 Los Angeles, Special Collections Stacks, University of California,
 2 copie, YRL Special Collections Stacks Z233.G4 P74a 1566;
 Lovere, Biblioteca dell'Accademia di belle arti Tadini, ATL.B.V.11;
 Massa Lombarda, Biblioteca comunale Carlo Venturini, 6 6I 2 09;
 Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.M.N.V.19;
 Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 25. 16.H. 0004;
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, I A 012 046;
 Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, SALA FARN.
 42. F 51;
 New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book & Manu-
 script Library, Gfp71 Cei566;
 Nijmegen, Radboud University, OD 297 c 318;
 Padova, Biblioteca dell'Archivio di Stato di Padova, ADO.5321;
 Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace,
 RARI 1.A.56;
 Parma, Biblioteca Palatina, Sal. M*.40888;
 Philadelphia, Van Pelt Library, University of Pennsylvania Libraries,
 GrC P7468 Eii5 565a 1566;
 Piacenza, Biblioteca comunale Passerini-Landi, (L) F/2.04.004;
 Pistoia, Biblioteca comunale Forteguerriana, Racc. Santoli 3674/44;
 Rimini, Biblioteca civica Gambalunghiana, SALEANTICHE AP 641;
 Rostock, Universitätsbibliothek, Cc-8353;
 Roma, Biblioteca Casanatense, P XI 108;
 San Diego Library, University of California La Jolla, Rare PA4377.M8
 A657 1566;
 San Marino, The Huntington Library, 381572;
 Torino, Biblioteca civica centrale, BCT 72.E.43;
 Torino, Biblioteca Reale, P.M.95;
 Udine, Biblioteca Arcivescovile, BBB.XI.46;
 Urbana, Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at
 Urbana Champaign, 2 copie, IUA09951, X880 P6MAP.IG;
 Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, D 394 D 175;
 Ventimiglia, Biblioteca Civica Aprosiana, CINQ O 6 6;
 Vicenza, Istituzione pubblica culturale Biblioteca civica Bertoliana,
 N 011 002 004;
 Vicenza, Biblioteca del Seminario vescovile, GM.K.V.31;
 Vicenza, Biblioteca civica, 500 Giol.0189;
 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, A: 15.2 Eth.

CANCELLANS 1567

- Arezzo, Biblioteca città di, Sez. Deposito V 6;
Biella, Biblioteca civica, CINQUECENT FR 15D 015 BUIO;
Bologna, Biblioteca provinciale dei Frati minori dell'Emilia. Sezione Biblioteca dell'Osservanza;
Brescia, Biblioteca civica Queriniana, 10.Y.IV.47;
Charlottesville, University of Virginia Libraries, PA4368.A67 1567;
Chiavari, Biblioteca della Società economica;
Chicago, University of Illinois at Chicago Library, PN6304.O63;
Colleparado, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Trisulti;
Cremona, Biblioteca statale, CIV.A.32.F.7;
Cuneo, Biblioteca Museo Casa Galimberti, U.E.3.27;
Dresden, Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Lit.Graec.B.2096;
Fermo, Biblioteca civica Romolo Spezioli, 2 copie, 1 c 5 1062, 2 SS 5 22473;
Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Fondo opere antiche 1.6.115;
Firenze, Biblioteca del Seminario arcivescovile maggiore;
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Palat. 17.1.8.33;
Firenze, Biblioteca Marucelliana, 2 copie, 1.OO.V.142, 7.N.XV.1;
London, British Library, 1075.m.1.;
Los Angeles, Special Collections Stacks, University of California, YRL Special Collections Stacks Z233.G4 P74a 1567;
Madrid, Biblioteca Nacional, R/20223;
Manchester, John Rylands University Library, 2 copie, JRL Special Collections 11257, JRL Walter L. Bullock Book Collection 1036;
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, V AN 014 013;
Mondovì, Biblioteca civica, AN.CN0065.4.T.i.13;
Monza, Biblioteca civica centrale, XVI.B 123;
Napoli, Biblioteca universitaria di Napoli, Z.C. 0165;
Naro, Biblioteca comunale Feliciano, AGR012 IX.D. 29;
New York, Columbia University Libraries, LODGE 1567 P74;
Novara, Biblioteca comunale Carlo Negroni, CIV 26 D 28;
Novara, Biblioteca Seminario vescovile S. Gaudenzio, Cinq I15;
Padova, Pontificia Biblioteca Antoniana, Z.III.14;
Parma, Biblioteca Palatina, 2 copie, L.VII.11370, PAL. 15599, PAL 15590;
Paris, Bibliothéque nationale de France, J. 3150;
Pavia, Biblioteca Universitaria, 6 B 42;

- Perugia, Biblioteca comunale Augusta, 2 copie, ANT I.I 1047, ANT I.I 2776;
 Philadelphia, Free Library of Philadelphia, Parkway Central Library, RBD GEN 1992-140;
 Roma, Biblioteca nazionale centrale, 2 copie, 36.14.D.17, 6.30.D.5.1;
 Roma, Biblioteca Angelica, TT.22.42;
 Roma, Biblioteca Casanatense, CCC O.VII 10;
 Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana;
 San Gimignano, Biblioteca Comunale "Ugo Nomi Venerosi Pesciolini", Ed. Secc. xv-xvi n° 1073;
 Savona, Biblioteca civica Anton Giulio Barrili, ANT IV B 40 18;
 Siracusa, Biblioteca Alagoniana;
 Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 2 copie, LC p.14, CIACC 379;
 Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 5135;
 Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ANT 106837;
 Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, ANT 61601;
 Ventimiglia, Biblioteca Civica Aprosiana, CINQ M 9 37;
 Vercelli, Biblioteca Civica, CINQ.D.5;
 Washington DC, Folger Shakespeare Library, 170- 389.2q.

MUTILI

- Altamura, Archivio biblioteca museo civico, CINQ. 221;
 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 12. A.III.70;
 Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, BSF 74 Ea 9, mancano front. e cc. *1-2 ma cc. *3-4 coincidono con il *cancellans*.

INCERTI

- Ann Arbor, University of Michigan, Special Collections General and Rare, PA 4368 .A676 1567 [1567, *cancellans?*];
 Baltimore, Johns Hopkins University Sheridan Libraries and the Milton S. Eisenhower Library, PB2368 .A68 1566 R c.1;
 Broni, Biblioteca della collegiata S. Pietro Apostolo [1566, *cancellans?*];
 Caltagirone, Biblioteca comunale Emanuele Taranto [1566, *cancellans?*];
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2 copie, Stamp. De.Luca.IV.27189, Stamp.Cappon.IV.594 [1566 o 1567? *Cancellans?*];
 Gallarate, Biblioteca dell'Istituto filosofico Aloisianum;
 Genova, Biblioteca della Scuola di scienze umanistiche. Umanistica Balbisei. Università degli studi di Genova, Fondo Antico.002;
 Grumo Nevano, Biblioteca del Convento francescano di S. Caterina;

Mantova, Biblioteca dell'Accademia nazionale Virgiliana [1566, *cancellans?*];

Milano, Collezione privata Gallotti [1566, *cancellans?*];

Venezia, Biblioteca della Congregazione armena mechtarista, M
32.2.01;

Verona, Biblioteca della Pia società Istituto don Nicola Mazza don
Antonio Spagnolo, Cin.F.4 [1567, *cancellans?*], Cin.F.53 [1566, *cancellans?*];

Viterbo, Biblioteca diocesana.



Foro

EDITARE I TESTI TEATRALI

GONZALO PONTÓN

Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)

Editing Lope de Vega's theatre: from practice to method (and vice versa)

ABSTRACT

This essay presents the main textual problems of Lope de Vega's plays, an enormous corpus that demands different and complementary methodological approaches. The first part takes into account and evaluates the most important textual typologies of the extant plays (the *partes de comedias*, printed editions of twelve plays; the autograph manuscripts; other printed and manuscript testimonies, each one of them dealing with their own challenges to the scholar). The second part examines two characteristic questions issued in the edition of Lope's plays: the instability of the concept of the author's last wish; the difficulties raised by the critical reconstruction of a non-authorized text whose only testimonies have clear marks of interventions due to the staging of the plays. Last, the essay briefly focuses on the significance and specificity of editing early modern theatrical texts.

Keywords

scholarly critical editions; early modern theatre; printed & manuscript plays; author's wish; open textual traditions; Lope de Vega.

gonzalo.ponton@uab.cat

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Espanyola

Campus Universitari, Edifici B, Bellaterra 08193 Barcelona (Spain)

El teatro de Lope de Vega constituye uno de los *corpora* autoriales más abundantes, si no el que más, de la literatura dramática occidental: se

han conservado, según el último recuento, 361 comedias que le son atribuibles con la máxima certidumbre.¹ Un hipotético aficionado que fuese fiel a Lope más allá de toda sensatez podría asistir a una *première* durante todas las noches de un año entero sin que se repitiera la pieza en escena. La cifra no puede darse por definitiva, puesto que siguen produciéndose, aunque en pequeña proporción, nuevas incorporaciones a la lista de obras auténticas, así como algunas exclusiones, en ambos casos a partir de los resultados que hoy aportan disciplinas de las humanidades digitales como la estilometría, cuyo veredicto debe respaldarse con otras técnicas de atribución propias de la filología tradicional.²

No hay que olvidar además que estas comedias son solo la parte conservada de una actividad dramática aun mayor, si atendemos, con todas las precauciones necesarias, a varios indicios, por ejemplo las cifras que el propio Lope ofrece en distintos momentos de su trayectoria. A principios de 1618, en la reimpresión de la novela *El peregrino en su patria*, menciona en el prólogo la cantidad de 462 comedias compuestas y coloca al final de este un listado de títulos que suma – descontadas las repeticiones – 433 obras, no todas conservadas hasta hoy.³ Lope elaboró esa lista cuando todavía le quedaban diecisiete años de vida (y de escritura para el teatro), y parece que pronto consideró que su memoria se había quedado corta: solo unos meses después del *Peregrino*, en el «Prólogo del teatro a los lectores» que encabeza la *Parte XI* (mayo de 1618), la

¹ G. Vega García-Luengos, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXIX (2023), pp. 469-544; véase también, del mismo autor, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía*, vol. XXX (2021), pp. 91-108.

² A. García-Reidy, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, vol. LXXV (2013), pp. 417-438, y la edición subsiguiente: L. de Vega, *Mujeres y criados*, ed. A. García-Reidy, Madrid, Gredos, 2015; Á. Cuéllar, G. Vega García-Luengos, «*La francesa Laura*. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXIX (2023), pp. 131-198. Véase también D. Fernández Rodríguez, «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega», en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, ed. L. Giuliani, V. Pineda, Florencia, Firenze University Press, 2021, pp. 15-40.

³ S. Boadas, L. Fernández, «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea*, vol. XIV (2020), pp. 163-212, 199-200. S.G. Morley, «Lope de Vega's *Peregrino* Lists», *University of California Publications in Modern Philology*, vol. XIV (1930), pp. 345-366, señala como perdidas unas 170 piezas, aunque el número debe corregirse a la baja, dado que algunos títulos de las listas del *Peregrino* no coinciden con los que aparecen en manuscritos o impresos. Aun así, las obras hoy desconocidas superan ampliamente el centenar.

cantidad de comedias ha ascendido a ochocientas; pocos años más tarde (enero de 1625), en el prólogo a la *Parte XX*, el número ha aumentado en un tercio: «... bien sé que los ingenios cándidos desearán que, como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimir-las».⁴ Pese a la más que probable exageración de las cifras, lo que estas y otras afirmaciones suyas ponen de relieve es una dedicación al teatro continuada y extraordinariamente productiva, tan amplia que sus límites se desdibujan, y de la que se ha perdido una parte significativa. Las características iniciales de producción del teatro comercial de la Edad Moderna (el teatro para la escena, el efectivamente representado, como lo fue todo el de Lope) no garantizaban su conservación a través de los siglos. Fue un cambio en el paradigma de atención y reproducción de esos textos – su paso a la imprenta, como objetos susceptibles de ser leídos – lo que explica la pervivencia de la gran mayoría de las comedias conservadas y lo que ha determinado algunas de las principales decisiones a la hora de establecer críticamente sus textos.

Aun con el recorte que suponen las obras perdidas, el filólogo tiene ante sí una masa casi inabarcable de material: más de un millón de versos, que hacia 1990 esperaban, en su gran mayoría, ser atendidos según criterios científicos. Después de treinta años de trabajo, el grupo de investigación Prolope ha completado la edición crítica de 232 comedias, cosa que sitúa todavía a cierta distancia la culminación de la labor, aunque supone más de lo que se ha publicado críticamente de ningún otro dramaturgo de cualquier época.⁵ La magnitud casi inconmensurable del *corpus*, que obedece a patrones de transmisión claros, pero también plagado de sorpresas y singularidades, ha obligado a resolver muchas dificultades a medida que cada edición de una comedia o grupo de ellas las suscitaba. Podríamos decir en este sentido que la edición crítica del teatro de Lope de Vega ha sido ante todo una *práctica*, atenta a las diversas tipologías textuales en que se manifiestan las obras del corpus y avallada por el recurso complementario a diferentes métodos y especialidades de la ecdótica. Ha sido un ir y venir de las obras concretas al método,

⁴ L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, coord. L. Fernández, G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, t. I, pp. 11-12 y 44; L. de Vega, *Comedias. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez, G. Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos, 2021, p. 105.

⁵ Prolope fue fundado por Alberto Blecua en 1989 y publicó sus primeras ediciones críticas en 1997. Véase la página web <http://prolope.uab.cat>. La cantidad de comedias editadas (noviembre de 2022) se corresponde con 21 *partes* de doce comedias cada una, con la excepción de las *partes III* y *V*, que presentan respectivamente tres y una comedia del autor.

sin desatender la reflexión de conjunto emanada de esa práctica, y de nuevo de vuelta a las obras, con un bagaje complementario; y, en el trasfondo, la pregunta sobre si el estatuto particular del teatro implica, a la hora de editarlo con rigor, un repertorio específico de asuntos, distinto de los que plantean otras manifestaciones textuales.

Tal como sucede con sus equivalentes europeos (de Shakespeare o Jonson a Goldoni, pasando por Molière), la inmensa mayoría del teatro conservado de Lope ha llegado hasta nuestras manos como libro impreso; por lo tanto, como un acontecimiento secundario, posterior a la representación, una oportunidad de orden distinto para acceder a lo que un día se presentó en los escenarios, y que por supuesto implica – y fija – una identificación entre teatro y palabra literal del dramaturgo. En el caso de Lope, su incomparable éxito en los corrales generó una modalidad editorial específica, la llamada *parte de comedias* o colección de doce piezas de su autoría, o a él atribuidas. Esta fórmula editorial tuvo su origen en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio recopiladas por Bernardo Grassa* (Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604), con rápidas y sucesivas reimpressiones en los principales núcleos editoriales de la corona española (Zaragoza, Valladolid – entonces sede de la Corte –, Valencia, Lisboa, Amberes y Milán), para un total de diez ediciones hasta 1626, ocho de ellas en los primeros cinco años. Ninguna otra *parte* conoció un éxito editorial comparable al de la *Primera*, entre otras razones porque las demás se fueron encadenando con relativa celeridad, sobre todo desde el momento – que ya veremos – en que Lope asumió directamente la empresa de publicar su teatro, de manera que cada nueva *parte* pronto debió ceder su lugar a la que la seguía. Se publicaron diecinueve *partes* entre 1609 y 1625. Después de un largo parón editorial debido a circunstancias legales (la no concesión, durante diez años, de licencias de impresión en el reino de Castilla para comedias ni novelas), la empresa prosiguió aunque con menor fuerza, coincidiendo con la muerte del autor: las *partes* XXI y XXII se publicaron en el otoño de 1635, pocas semanas después de que falleciera Lope, y la serie culminó con las *partes* XXIII (1638), XXIV (1641) y XXV (1647).⁶ La *parte* empezó como una tentativa de explotar en un circuito distinto el éxito del primer gran nombre de los escenarios comerciales españoles y se convirtió, gracias a él, en un modelo hegemónico. Durante

⁶ Sobre las *partes* en general véase L. Giuliani, «La parte de comedias como género editorial», *Criticón*, vol. CVIII (2010), pp. 25-36. Para las comedias de las últimas *partes*, todavía en proceso de edición por el grupo Prolope, véase J. Gómez, «Estrategias editoriales en el teatro del último Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXVIII (2022), pp. 176-204.

la primera mitad del siglo xvii, el teatro en España se imprimió fundamentalmente de acuerdo con el paradigma con que se había difundido a Lope: así fue en el caso de las *partes de comedias* de Tirso de Molina (1635), Juan Pérez de Montalbán (1635), Pedro Calderón de la Barca (1636 y 1637 las dos primeras) o Agustín Moreto (1654). (Cervantes, como en casi todo, fue una excepción a la regla.)⁷

La *parte de comedias* determinó la pauta que convenía seguir en la edición del teatro de Lope, una pauta basada, pues, en la tipología textual dominante, que era imprescindible conocer, y no en otras consideraciones que también hubieran sido posibles: la cronología de las piezas, relativamente conocida y que permitiría seguir el curso y evolución de una actividad que se extendió durante cincuenta años; los subgéneros dramáticos, modelo de análisis en boga justo cuando despegó el proyecto; las categorías temáticas, propias de la edición decimonónica de Lope. Ninguna de estas opciones suponía abordar la cuestión en clave textual, acorde con los fenómenos de transmisión de las comedias, que era lo que el proyecto editorial requería. El método de partida fue el genealógico-crítico o neolachmanniano, esencial para cribar, filiar y valorar, mediante el error común, una tradición relativamente compleja y que se presentaba enmarañada, nada clara de buen principio.⁸ Por razones obvias, a la base neolachmanniana se sumó inmediatamente la *textual bibliography*, especialidad poco asentada entonces en España pero indispensable para el trabajo que se quería realizar.⁹ La edición «por partes» permitió repartir la tarea en grupos conectados y confirmar de manera colegiada los resultados de la *recensio*, la *collatio* y el estudio material de los testimonios impresos, cosa que señaló al trabajo de Prolope, desde su mismo origen, como una empresa no solo colectiva, sino colaborativa.

La evaluación conjunta de cada *parte* es básica en lo bibliográfico, aunque no siempre – más bien casi nunca – resulta suficiente en lo textual. Las doce comedias de una misma colección no suelen presentar

⁷ Sobre las estrategias autoriales y editoriales me permito remitir a G. Pontón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, vol. IV (2017), pp. 555-649, 609-625.

⁸ El principal sistematizador en España del método genealógico-crítico fue, como se sabe, A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Barcelona, Castalia, 1983. Véase también, entre otras posibilidades, P. Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, Padua, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014; P. Roelli (ed.), *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2020.

⁹ En el ámbito hispánico bastará con remitir a F. Rico (dirección de), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-CECE, 2000.

un cuadro de testimonios idéntico, pues muchas de las piezas tuvieron difusión independiente, circunstancia que por lo general, aunque no siempre, afecta a las ramas bajas de la tradición y no plantea excesivos problemas de filiación. Esas doce comedias tampoco suelen presentar una calidad textual homogénea, porque el origen de los materiales independientes con los que se urdió cada recopilación acostumbra ser diverso: media siempre un tiempo prolongado entre la escritura y estreno de las obras y su llegada a las prensas. Los estudios generales a las sucesivas *partes* han ido arrojando luz sobre los procedimientos de reunión de los testimonios, sobre su orden en el volumen final, su grado de deturpación, la implicación de Lope en un determinado punto del proceso – o más bien la ausencia de esta –, la labor de adaptación tipográfica de la materia teatral que un determinado taller llegaba a realizar, las estrategias de promoción y de polémica literaria en que Lope fue convirtiendo ese espacio de atención que inundó el mercado del libro impreso.¹⁰ Junto a las *partes* contamos con las ediciones *sueltas*, publicaciones independientes de obras concretas, a menudo vinculadas a la tradición de aquellas (suelen ser posteriores, de la segunda mitad del xvii o principios del xviii), pero que en ocasiones pueden deparar sorpresas, como ha sucedido con *El castigo sin venganza*, obra escrita en 1631 y publicada en 1635 en la *Parte XXI*, pero de la que existen dos ediciones sueltas, una de 1634 en Barcelona, que se tenía hasta ahora por la *princeps* y que cuenta con un prólogo específico de Lope, y otra recientemente descubierta, sevillana, sin datación segura pero acaso anterior a la barcelonesa; ambas tienen, por distintos motivos, importante significación textual, si no para fijar el texto (contamos con el autógrafo), sí para entender mejor su génesis.¹¹

Si bien es cierto que los impresos suponen la tipología más abundante en términos cuantitativos, también lo es que conservamos un número proporcionalmente menor, pero sin duda excepcional, de manuscritos autógrafos: cuarenta y cinco comedias de puño y letra de Lope, distribuidas a lo largo de casi toda su trayectoria dramática.¹² La superviven-

¹⁰ Sobre estos asuntos, imposibles de desplegar aquí con el detalle requerido, véanse los sucesivos estudios de «Historia editorial» que abren cada entrega de las *partes de comedias* desde 1997 hasta el presente.

¹¹ A. García-Reidy, R. Valdés Gázquez, G. Vega García-Luengos, «Una nueva edición (¿*princeps*?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXVII (2021), pp. 270-329.

¹² El autógrafo fechado más antiguo es el de *El favor agradecido* (1593), y el más tardío, el de *Las bazarrias de Belisa* (1634); cf. M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*.

cia de cada uno de esos manuscritos autógrafos es una historia por sí misma, aunque debe destacarse la importancia en ella de Luis Fernández de Córdoba, VI duque de Sessa, para el que Lope de Vega trabajó como secretario a partir de 1605 y que fue coleccionista de esos manuscritos, que recuperó a través de las compañías teatrales, que aceptaron deshacerse de ellos cuando cayeron en desuso. A los autógrafos hay que sumar treinta y ocho copias realizadas a partir de estos en la segunda mitad del siglo XVIII, testimonios que son particularmente significativos cuando el ológrafo no ha pervivido.¹³ En la edición crítica de Prolope, los testimonios autógrafos se han integrado a medida que las comedias incluidas en las *partes* los iban reclamando. La información que arroja el cotejo entre el autógrafo – o el apógrafo – y los testimonios impresos (*partes* o *sueltas*, autorizadas o no) es desigual, pero siempre reveladora, y supone una aproximación de gran interés a las relaciones entre manuscrito de autor y original de imprenta.¹⁴

La copia en limpio del autógrafo teatral era la fase final del texto preventivo,¹⁵ justo antes de su irradiación hacia los escenarios, antes de su propagación y multiplicación como texto consuntivo y como experiencia colectiva, tanto en su *performance* como en su recepción. No hay que olvidar que era contemplado como un bien y un documento legal – una *commodity*, según se lo ha calificado –,¹⁶ es decir, un objeto material que el *ingenio*, el poeta, vendía al *autor de comedias*, el *capocomico*, quien en virtud de esa transacción compraba el derecho a su representación exclusiva, y que podía posteriormente revender a otras compañías. La mayoría de autógrafos de Lope y de otros dramaturgos de la época contienen abundante información sobre su vida en escena: licencias, censuras, listas de representantes con reparto de papeles, y pequeñas o no tan pequeñas intervenciones de las compañías teatrales (can-

Catalogo e studio, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 17. Véase también S. Boadas (dirección de), *Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega*, monográfico de *Criticón*, vol. CXLII (2021).

¹³ S. Iriso, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1997), pp. 99-143.

¹⁴ Sobre esta última entidad véase P. Andrés Escapa, E. Delgado Pascual, A. Domingo Malvadi, J.L. Rodríguez Montederramo, «El original de imprenta», en Rico (dirección de), *Imprenta y crítica textual*, pp. 29-64; F. Rico, *El texto del «Quijote»*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 55-73.

¹⁵ Para el concepto, S. Ferrone, «Drammaturgia e ruoli teatrali», *Il castello di Elsinore*, vol. III (1988), pp. 37-44.

¹⁶ A. García-Reidy, «Spanish *Comedias* as Commodities: Possession, Circulation, and Institutional Regulation», *Hispanic Review*, vol. LXXX (2012), pp. 199-219.

celaciones o «versos enjaulados» y retoques de algunos lugares estratégicos), aspectos que no nos hablan exactamente del texto, pero sí de su difusión y del tipo de intervenciones que este experimentaba en su paso por las tablas.¹⁷

Al igual que sucede con los testimonios impresos, los autógrafos conservados no constituyen una tipología sin fisuras, completamente homogénea y nítida. La mayoría son una copia final, realizada por el propio autor, aunque casi siempre con cambios puntuales *in itinere*, y por consiguiente, en tanto que copia, susceptible de contener errores mecánicos que el editor debe atender y depurar. Conservamos también tres planes previos en prosa, que confirman el testimonio que el propio Lope ofrece en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 211-214) sobre el proceso que seguía en la composición de sus piezas teatrales.¹⁸ Algunas versiones autógrafas deben ser consideradas borradores cuasi-finales pero no definitivos, con espacios en blanco y secuencias por completar, de acuerdo con un patrón de escritura fluida, como le era propia a Lope, pero no exactamente continua ni lineal. Hay asimismo indicios de que en ocasiones el poeta podría haber sacado más de una copia en limpio, o sucesivas copias en las fases posteriores de elaboración de la comedia, con sus posibles consecuencias en la transmisión textual.¹⁹ Aceptamos – por convención y por convicción – que los autógrafos de Lope constituyen el documento que refleja en mayor medida el designio final del poeta. Con todo y con ello, no son textos infalibles, y estudiarlos ayuda a desacralizar la figura autorial en grado similar a cuanto la autoriza. En las ediciones críticas de Prolope, los signos de reescritura e intervención sobre el autógrafo (*pentimenti*, correcciones, elementos no autoriales diversos) se consignan en apéndices; de esta forma, se subraya la voluntad editorial de reconstruir el texto final, y no otras instancias (autoriales o no), y se

¹⁷ Véase, por ejemplo, S. Boadas, «Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, vol. XCVIII (2018), pp. 41-60.

¹⁸ «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día», L. de Vega, *Rimas*, ed. A. Sánchez Jiménez, F. Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, 2022, p. 419. Véase M. Presotto, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», en S. Boadas (dirección de), *Redescubriendo los manuscritos autógrafos*, pp. 11-26.

¹⁹ M. Presotto, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, vol. LIX (1999), pp. 349-371; L. de Vega, *El amigo por fuerza*, ed. J.E. Laplana, G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani, R. Valdés, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Editorial Milenio, 2003, t. II, pp. 928-936; García-Reidy, Valdés Gázquez, Vega García-Luengos, «Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*».

delimita la distinta categoría textual de otras huellas, ya sean antetextuales, ya propias de las compañías teatrales.²⁰ A partir de estos materiales no es posible levantar una *filología d'autore* en sentido estricto, puesto que no hay un caudal significativo de testimonios sobre procesos de reelaboración autorial. De todas formas, las trazas al respecto constituyen una valiosa oportunidad de percibir *come lavorava il Lope dramaturgo*, al menos en las fases preliminar y final de su proceso de escritura.²¹

La tipología, y las consideraciones que de ella penden, nos lleva, de manera ineludible, a la cuestión de la «voluntad autorial», concepto inestable al que Ecdótica dedicó un interesante Foro hace ya una década y que tiene una incidencia significativa en el caso del teatro de Lope.²² La historia es conocida para los estudiosos: llegado un determinado momento del éxito editorial de las *partes de comedias*, y tras perder en 1616 un pleito contra Francisco de Ávila, que había adquirido de los representantes veinticuatro piezas suyas con intención de publicarlas – como efectivamente hizo –, Lope decidió modificar su estrategia y, en lugar de criticar u obstaculizar la difusión impresa de su teatro, como había hecho hasta entonces, decidió convertirse en el responsable de las ediciones y avalarlas con su autoridad, tal como ocurre a partir de la *Parte IX* (1617), en cuya portada se lee, junto al título de *Doce comedias de Lope de Vega*, el reclamo «Sacadas de sus originales por él mismo», es decir, presumiblemente impresas a partir de los autógrafos proporcionados por el autor a los editores/libreros con los que se asoció. Esta decisión mantuvo a Lope en estado de publicación permanente de su teatro durante lo que le quedaba de vida, pero sobre todo en los años que median entre 1617 y 1625, cuando se publicaron bajo su control nada menos que doce *partes*, de la IX a la XX, lo que supone, en ese lapso de tiempo, un total de 144 comedias auténticas.²³

²⁰ Un proyecto de presentación distinto, asociado a la investigación en humanidades digitales, es *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*, dirección de M. Presotto, Barcelona-Bolonia, Prolope-Università di Bologna, 2015 (<http://damaboba.unibo.it>).

²¹ Un excelente ejemplo de ello es la reelaboración autorial – y no solo – del desenlace de *El castigo sin venganza*, con consecuencias textuales y escénicas. Véase la edición de A. García-Reidy y R. Valdés en L. de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coord. G. Pontón, R. Valdés, Madrid, Gredos, 2022, t. I, pp. 816-817.

²² Foro «Le volontà dell'autore», Ecdótica, vol. VIII (2011), pp. 97-141, con aportaciones de D. Ferrer, C. Giunta, C. Urchueguía y P. Italia.

²³ No entraremos aquí en la posibilidad de que Lope interviniera en algunas iniciativas anteriores, en concreto la *Parte IV* (1614), que presenta una excelente calidad textual de conjunto, contiene comedias vendidas por Lope a un mismo representante, Gaspar de Porres, implicado en la edición, y que lleva una dedicatoria al protector de Lope

La presencia de Lope en el proceso editorial a partir de un determinado momento comporta, *prima facie*, una legitimación de esos textos, legitimación sobre cuya profundidad conviene no obstante investigar, pues no siempre supera la prueba del análisis textual. Bastará un solo ejemplo entre varios posibles. En el prólogo de la *Decimaséptima parte* (1621), Lope se queja de la deficiente calidad de los textos teatrales que circulaban y se imprimían, y señala el modo como se ha remediado la situación:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen [las comedias], por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates [...]; vencieron [los mercaderes], probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas. Y así se determinaron a pedirles que se las dejasen corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia.²⁴

Incluso en el paratexto específico de una de las comedias de la *parte*, *El dómine Lucas*, escrita más de un cuarto de siglo atrás, dice que corrigió el texto que pudo encontrar:

[Hallé la comedia] pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados, con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz.²⁵

Las afirmaciones del autor no resisten la comprobación: el texto impreso presenta lagunas y reclama una importante intervención por parte del editor moderno (como pone de manifiesto la edición crítica de Miguel M. García-Bermejo Giner). La última frase citada de la dedicatoria, si expresa alguna cosa, es la insuficiencia del trabajo de restitución realizado por el autor. La noción teórica que conviene manejar aquí no es

(Sessa) que, aunque firmada por el comediógrafo, consta que fue escrita por el propio dramaturgo. Véase al respecto V. Dixon, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, vol. II (1996), pp. 45-63; L. Giuliani, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, t. I, pp. 7-30.

²⁴ «Prólogo al lector», en L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, 2018, t. I, p. 64.

²⁵ Dedicatoria a Juan de Piña, *El dómine Lucas*, ed. M.M. García-Bermejo, en L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, t. I, pp. 1013-1014.

la de voluntad autorial, sino la de autorización,²⁶ puesto que Lope, con sus palabras, y al publicarla bajo su responsabilidad, otorga validez al texto de la comedia con vistas a su circulación impresa, *faute de mieux*, con las reticencias que sean. Esta autorización puede comportar calidad textual, pero no por sistema, ni mucho menos exige identificarla con la señal que aclara nuestro proceder como editores críticos. Podemos estar bastante seguros, a la vista de este y otros casos procedentes de las *partes* controladas por Lope, de que no es posible atribuirle un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta, aunque es cierto que reunió los testimonios autógrafos que pudo y que ya no poseía, pero no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos.²⁷ Si en algún lugar puso Lope su energía al publicar sus comedias, fue en la generación de elementos paratextuales, como los prólogos, las dedicatorias específicas a cada una de las comedias o la mención de los representantes que las estrenaron, para participar a través de ellos en las polémicas del sistema literario y sostener su propia posición hegemónica (por ejemplo, en la disputa con Góngora y sus seguidores), para afianzar sus conexiones con los círculos de poder en la Corte (dedicatorias a figuras de la aristocracia y de la administración, y a sus esposas e hijos) y para presionar en favor de sus aspiraciones profesionales (la obtención del cargo de cronista regio).²⁸

Con todo, la autorización de gran parte de su teatro tiene relevancia en otro sentido, a la hora de definir el estatuto del material que el lector de las *partes* tenía en sus manos. Lope aprovechó la publicación de sus comedias para fortalecer su *auctoritas*, su figura como autor, mediante la asunción implícita – prácticamente explícita en algunas ocasiones – de que su

²⁶ C. Urchueguía, «La autorización y la voluntad del autor: paradojas de un argumento editorial», *Ecdótica*, vol. VIII (2011), pp. 119-129.

²⁷ Y no siempre le fue posible conseguirlos: es conocido el caso de *La dama boba* (1613), publicada en la muy autorizada *Parte IX* (1617), cuyo autógrafo Lope había vendido a la compañía de Pedro de Valdés y obraba en poder de su esposa, la actriz Jerónima de Burgos, la primera en encarnar a la protagonista Nise. El dramaturgo no logró que esta le entregara el autógrafo, según confiesa a su protector Sessa en una carta. Véase M. Presotto, «La *Parte IX*, historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Lérida, Milenio-UAB, 2007, t. I, pp. 7-38. Para las consecuencias textuales de esa negativa véanse las posiciones contrapuestas de M.G. Profeti, «Editar el teatro del Fénix de los ingenios», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1996), pp. 129-151, y V. Dixon, «Tres textos tempranos de *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1997), pp. 51-65.

²⁸ A. García-Reidy, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Fránfort, Iberoamericana-Vervuert, 2013; A. Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

teatro debía ser consumido como poesía, al menos por parte de los lectores.²⁹ Él fue el primero en separar con escalpelo el texto pre-eventivo de los avatares posteriores en manos de los cómicos o bien de memoriones, libreros e impresores, y conceder superior jerarquía a aquel, el único que consideraba que lo representaba verdaderamente. Esta maniobra de legitimación aleja las comedias del ámbito performativo para el que fueron concebidas y escritas, y convierte al evento teatral en *texto*; incluso podríamos decir que lo revierte, lo retrotrae, a la condición de texto, y con ello le otorga su característico estatuto problemático, susceptible de deterioro – no ya cambio o variación libres, sino deterioro – y de alejamiento de la voluntad autorial. Al principio y al final del recorrido está el poeta: *Lupus in fabula*.³⁰

Y ya que hablamos de la brecha entre el texto del dramaturgo y el que manejaron y llevaron a escena las compañías teatrales, realicemos una cala en el territorio textual que se nos ofrece. Conservamos una significativa cantidad de manuscritos no autógrafos; algunos de ellos son copia de impresos, y por lo tanto sin particular relevancia textual, pero hay otros que constituyen testimonios únicos o situados en las ramas altas del *stemma*, sobre todo cuando son comedias escritas por Lope todavía en el siglo XVI, que no siempre llegaron a imprimirse en el siglo XVII, o si lo hicieron fue a partir de testimonios notablemente afectados por su circulación entre comediantes. Hay que destacar en este sentido la importante «colección Gondomar», que perteneció al noble, diplomático y bibliófilo Diego Sarmiento de Acuña, conservada entre la Real Biblioteca de Madrid y la Biblioteca Nacional de España, que contiene copias, varias de ellas únicas, de obras de Lope compuestas en el despegue de su trayectoria teatral.³¹ Cuando es posible compararlos con

²⁹ Véase, por ejemplo, lo que dice en la dedicatoria de la *Parte XI* (1618) a Bernabé de Vivanco y Velasco: «En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir acaso y leer sin cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados materias de consideración y advertimiento», L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, t. I, p. 42, y véanse también las consideraciones de L. Fernández, G. Pontón, «La *Oncena parte*: historia editorial», L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, t. I, p. 10.

³⁰ Para consideraciones análogas referidas a Shakespeare, mucho más conjeturales, véase L. Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; A.G. Hooks, *Selling Shakespeare: Biography, Bibliography, and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

³¹ S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989; S. Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, vol. II (1996), pp. 7-24. Véase también la web <http://gondomar.tespasiglodeoro.it>.

otros testimonios, esos manuscritos presentan cambios y variaciones que ponen de manifiesto la tendencia a alterar el texto del ingenio en cuanto comenzaba su vida sobre las tablas. A pesar de los escollos textuales que plantean, o precisamente por ello, este tipo de testimonios manuscritos resulta una muestra preciosa de la transformación de las obras en su paso por la escena y sitúa en otra dimensión, la verdaderamente problemática, el asunto de la restitución textual. No entraré en detalles específicos, sino que atenderé solamente a la cuestión general – y también de acción concreta – que estas tradiciones plantean al editor crítico, aunque lo haré pensando sobre todo en dos comedias de juventud, *El hijo de Reduán* (h. 1588) y *El soldado amante* (h. 1593-1595). De la primera conservamos un manuscrito de la «colección Gondomar» y una edición ajena al control de Lope (en la *Parte I*); de la segunda, un manuscrito que no pertenece a esa colección pero que presenta características análogas y una edición autorizada, pero con manifiestas deficiencias (en la ya mencionada y no siempre fiable *Parte XVII*).³²

Son testimonios cuya *collatio* puede arrojar centenares de variantes en poco más de 3.000 versos, sin que quepa duda de que el texto subyacente, «original», al que remiten esos testimonios es uno solo, que podemos identificar, en última instancia, con el autógrafo que Lope vendió a la compañía (posiblemente la de Rodrigo Osorio en ambos casos). Nada hay que autorice a suponer un doble proceso de redacción autorial, ni tampoco son refundiciones sistemáticas que desfiguran o transforman por completo la obra. Son testimonios que se remontan independientemente al arquetipo – ninguno es copia del otro –, y por consiguiente resultan análogos desde el punto de vista estemático. Estos centenares de variantes, hasta un millar, son cambios de todo orden, que solo en un pequeño porcentaje se explican como errores mecánicos de copia, y que obedecen a tres fenómenos mayoritarios: adaptación de los textos de partida a las características de una determinada compañía teatral; procesos de acentuación de ciertos rasgos dramáticos en detrimento de otros; un trabajo de copia poco sensible a la literalidad del verso, a su «poeticidad», y que remite de forma inequívoca a la palabra en la escena y demuestra la relativa laxitud con que los representantes se ceñían a las palabras exactas del ingenio. Esas intervenciones, ajenas a la voluntad autorial, no se corresponden de forma nítida con un instante especí-

³² Remito a los estudios respectivos: *El hijo de Reduán*, ed. G. Pontón, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-UAB, 1997, t. II, pp. 819-835; *El soldado amante*, ed. G. Pontón, L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, t. I, pp. 426-463.

fico de la vida en las tablas, sino que presentan capas sucesivas, algunas contradictorias entre sí, que certifican la plasticidad del texto en manos de las compañías teatrales. Anna Scannapieco ha resumido de manera impecable el conflicto metodológico que se plantea en estos casos:

È indubbio che uno dei nodi cruciali che la filologia dei testi teatrali è tenuta a sciogliere sta nell'amplificazione estrema che, nel caso specifico, assume l'incidenza della *storia della tradizione* nella *critica del testo*. Se un testo è, gadammerianamente, la sua tradizione, il testo teatrale, con l'intersecare almeno due tipi diversi di tradizioni (una delle quali, quella spettacolare, potenzialmente illimitata) pone dei problemi ai limiti dell'irrisolubilità.³³

¿Qué hacer, pues? Al editor se le presentan varias opciones. Puede – por decirlo así – suspender el juicio, no tomar una determinación en detrimento de otras y ofrecer las distintas realizaciones de equivalente o dispar autoridad que de esa comedia nos han sido legadas;³⁴ puede escoger una de ellas como «texto base» (otra noción no poco conflictiva) y ceñirse sustancialmente al momento que en teoría refleja ese testimonio, posiblemente desoyendo las ocasiones en que otros testimonios considerados *deteriores* ofrecen en un punto concreto una solución mejor, susceptible de ser considerada la lección original; cabe también que asuma el riesgo de intentar una reconstrucción del texto original, entendido como el que Lope dio a la compañía que estrenó la comedia. Ese texto hipotético será innegablemente una producción del estudioso, pero sustentada en una valoración documental, es decir, en el análisis histórico, lingüístico, literario, performativo y técnico; será un texto *crítico*. Tendrá como norte la restitución de una forma textual previa a la representación, aun a sabiendas de que los testimonios disponibles no pertenecen solo a esa categoría, sino que son portadores de adherencias performativas, que superponen en grado variable distintos momentos de la vida de la obra sobre las tablas. De forma casi inevitable, el editor que proceda

³³ A. Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», *Ecdotica*, vol. XI (2014), pp. 26-55, recogido con adiciones en F. Rico (ed.), *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci Editore, 2022, pp. 297-331: p. 312. El pasaje continua, significativamente, con la siguiente frase: «Sarebbe troppo semplice però trattarli alla stregua di un nodo gordiano, e, presumendo di poterli risolvere solo con un taglio brutale, consegnarci di fatto e definitivamente all'impotenza, o alla pigrizia, o all'incuria».

³⁴ El ejemplo más conocido de este proceder es la edición de *Hamlet* preparada por A. Thompson y N. Taylor para «The Arden Shakespeare», Londres, Thomson Learning, 2006, 2 vols., con el primer tomo dedicado al *Second Quarto*, que se elige como texto de referencia, y el segundo, con carácter de apéndice, para el *First Quarto* y la *Folio Edition*.

de este modo, a menudo calificado como ecléctico, se encontrará con que las soluciones para un número tan elevado de pequeños problemas no son reductibles a patrones unitarios, y más de una vez temerá dejarse arrastrar – y es posible que lo haga – por *the pleasures of contamination*.³⁵ Pueden servirnos de consuelo las palabras de G. Thomas Tanselle:

... all works in all media, all human artifacts, may be viewed either as the products of individual creators or as the results of the collaborative effort of all the persons required to bring them to the attention of the public. The choice between these points of view is a basic decision that all editors must make, and the reconstructed texts that result are likely to be considerably different depending on which view is taken. [...] There is reason to be interested in the text of any individual document, but editors of critical editions aim to go beyond documents, to works or versions of works.³⁶

El texto teatral, bien lo sabemos, es solo una parte del evento que denominamos teatro, entidad en constante mutación que pertenece en gran medida al reino de la incertidumbre. La crítica textual no pretende ni puede abarcar ese tipo de diversidad: su punto de partida – o de llegada – implica una renuncia, una deliberada restricción frente a aquello de lo que no puede dar cuenta. El editor crítico de una comedia de Lope de Vega debe tener como objetivo el restaurar, a partir de los testimonios y datos disponibles, un texto que se acerque tanto como sea posible (en los *substantials*, no en los *accidentals*, que en este caso no solo son las grafías antiguas, sino también las didascalias)³⁷ a una entidad histórica constatable, aun con su propia inestabilidad, sus errores y limitaciones, y por lo general perdida: el autógrafo, es decir, el texto del poeta tal como lo pasó a limpio y fue vendido a una compañía de representantes. Tan seguros como estamos de que ese autógrafo existió podemos estarlo de que nunca fue pronunciado *ipsis verbis* sobre un escenario: era un cúmulo de potencialidades, el común denominador de una multiplicidad de acontecimientos – cada representación – que nunca fueron iguales entre sí. El crítico textual escruta esa variedad y debe prestarle atención, pero sin embargo aspira a la estabilidad. Podríamos decirlo de otro

³⁵ D. Greetham, *The Pleasures of Contamination. Evidence, Text, and Voice in Textual Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

³⁶ G.T. Tanselle, «The Varieties of Scholarly Editing», en D. Greetham (ed.), *Scholarly Editing. A Guide to Research*, Nueva York, MLA, 1995, pp. 24 y 26.

³⁷ Sobre el caso, particularmente revelador, de la edición de las acotaciones, véase L. Giuliani, V. Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

modo: editamos el teatro de Lope tan de espaldas a los escenarios, o tan de cara a ellos, como lo estuvo el poeta cada vez que escribió una comedia en la soledad de su gabinete para venderla al día siguiente a la compañía que se la había encargado.

Editar el teatro de Lope de Vega ha sido, sigue siendo, un proceso heurístico que genera a cada nuevo paso interrogantes sobre la materialidad de los textos, sobre su transmisión, sobre su estatus. En consecuencia, requiere de distintos saberes técnicos con los que enfrentar – de hecho, con los que visualizar, reconocer – una hueste de problemas. Traza un trayecto desde la práctica hacia la teoría, entendida como motor de indagación y de intelección del texto en su dinámica histórica. En ese trayecto se suscitan nuevas preguntas, que permiten visualizar mejor el objeto de estudio y definir de manera más ajustada la labor. Creo que la aportación más destacada de Prolope, más allá del éxito en ediciones concretas, ha consistido en señalar un repertorio específico de problemas de la edición del teatro lopeveguesco, aplicables sin duda a otras manifestaciones análogas, y en darle soluciones lo más coherentes posible, soluciones conscientes de sus propios límites, incluso de su provisionalidad. Ofrecer textos fiables desde un punto de vista científico ha sido un proceso que ha requerido transformar el conocimiento que se tenía sobre la difusión del teatro durante el medio siglo en que Lope ejerció su monarquía cómica, así como plantear de nuevo, seriamente, la cuestión de qué editamos – o qué queremos editar – cuando editamos ese teatro.

PIERMARIO VESCOVO

Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità

Theatrical philology. Field limits and peculiarities

ABSTRACT

First of all, the contribution wants to distance itself from the cliché of the ‘continuous mobility’, ‘mutation’, ‘instability’ of the dramatic text. A philology of the theatrical text concerns the conditions of transmission (of copying, division into “parts” and reunion) and – through a series of examples ranging from the seventeenth to the twentieth century – the question is placed in the overall framework of a system, or of various systems over time, of the European “commercial theatre”, of its roles and tasks and of the division of labor in it.

Keywords

'preventive' text; orality; writing; theater parties.

vescovo@unive.it

Università "Ca' Foscari" Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

Anzitutto, per cominciare, una presa di distanza dal luogo comune della 'continua mobilità', 'mutazione', 'instabilità' del testo drammatico, condizione che – ammesso sia vera – non si vede come possa riflettersi (salvo i casi particolari considerati più sotto) sulla trasmissione dei testi e, di conseguenza, sui procedimenti e sullo statuto di una filologia che li interessi. Comincerò citando la testimonianza offerta dalla prefazione, apparentemente divagatoria, alla raccolta *I canovacci della Commedia dell'Arte*, allestita nel 2007 da Anna Maria Testaverde,¹ in cui Roberto De Simone raccoglieva le dichiarazioni di Gino Maringola (1917-2011), attore 'improvvisatore' nel senso della tradizione napoletana, che tutti ricorderanno in altra veste in alcune messinscena di suoi testi da parte di Eduardo De Filippo, in particolare per l'edizione televisiva di *Natale in casa Cupiello* del 1997. L'aneddoto si riferisce alle prove de *Il sindaco del rione Sanità*: «Voi in scena mi avete detto un Don Antonio in più». Seguito dal rimprovero, col 'voi' di distanza: «Maringola, non faccia lazzi» (che offre, peraltro, una testimonianza istruttiva per l'uso della parola *lazzo* nel linguaggio delle compagnie, ancora nel secondo Novecento, non nel senso del 'numero comico' e specialmente mimico-acrobatico come lo si intende di solito, quanto di semplice aggiunta al testo in copione).

Ovviamente il caso di Eduardo – autore-attore e 'direttore' (ruolo che sembra occupare un grado inferiore rispetto a quello di 'regista', ma in realtà molto più rilevante e totalizzante, almeno rispetto all'uso corrivo della mansione, pur servendosi di una categoria di tradizione) – è particolare, se non un caso-limite, ma assai significativo per il rispetto del copione, nettamente opponibile al luogo comune di partenza. Condividiamo con altri che si sono dedicati a questo campo e con cui discutiamo da lungo tempo di questa materia, che una filolo-

¹ R. De Simone, «Oralità del Teatro – Teatro dell'oralità. Morte di una tradizione», in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XVI.

gia del testo drammatico vada inscritta nel campo della comune filologia testuale.²

Fatta questa doverosa premessa o dichiarazione generale, tuttavia, la questione relativa alla liceità d'uso di un'etichetta o di una specificazione siffatta trova un senso, ovviamente parziale, in specifiche condizioni non della natura in sé di questo tipo di testo, ma nell'ordine della sua trasmissione o di determinate pratiche d'impiego. Ovvero – e all'interno di un sistema storicamente determinato – ai procedimenti di copiatura e riproduzione del testo, in ordine alla sua disponibilità per suggeritori, direttori di prove, 'coraghi', 'concertatori' e quindi registi, attori, cantanti e persone generalmente investite di compiti e funzioni nella realizzazione dello spettacolo, e soprattutto nella sua trasmissione parziale o per 'parti' in questo sistema, storicamente determinato. Le mansioni del Suggeritore sono oggetto di una descrizione nostalgica e affettuosa – come tutto il (bellissimo) libro, dedicato a un sistema di produzione idealizzato perché perduto – nel *Teatro all'antica italiana* di Sergio Tofano.³ Uscito della botola del palcoscenico, eccolo, di notte, «a riempire fitte fitte pagine protocollo con [...] calligrafia regolare, rotonda, cancelleresca»; spente le voci della scena ad ascoltare quella sola, scricchiolante, del pennino sulla carta di grana grossa, prima che l'altro ticchettio della macchina da scrivere non venga a mettere fine a una tradizione secolare e a una rendita di mestiere: «quando cominciò a diffondersi l'uso delle parti e dei copioni scritti a macchina anche quel poco cespite di guadagno finì». ⁴ Non già la 'nascita della regia' (che, di fatto, conserva o ridefinisce in altre mansioni, quelle degli aiuti e assistenti, alcune delle pratiche del suggeritore) o vere o supposte 'rivoluzioni' novecentesche, quanto, appunto, la macchina da scrivere come elemento essenziale di differenziazione, peraltro per qual-

² Non posso non citare in apertura – tornando ad interrogarmi in questa sede sulla questione – un contributo di Anna Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», apparso proprio su *Ecdotica*, vol. XI, 2014, pp. 26-55 e anzi, proprio in coincidenza col seminario bolognese di cui si offre qui un resoconto scritto, riproposto in un volume che raccoglie proprio una serie di interventi del "Foro": *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. Rico, Roma, Carocci, 2022, pp. 297-332. Una precedente discussione dell'argomento – che qui si riprende nell'articolazione e per molti degli esempi – risale al mio contributo, per un convegno napoletano del 2012, i cui atti sono apparsi alcuni anni dopo: P. Vescovo, «Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale», in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di R. Puggioni, F. Cotticelli, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 186-209.

³ Prima edizione: S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965.

⁴ S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana, e altri scritti di teatro*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 143-144.

sivoglia tipo di testo, in un panorama che vede aggiungersi massicciamente a stampe e manoscritti i testimoni dattiloscritti.

Ancora, e in generale, parlare di ‘testo scenico’ in un senso non referenziale mi sembra aprire a confusioni e improprietà e per questa ragione tendo ad evitare l’impiego della parola ‘scrittura’ in senso anche latamente metaforico, quindi della categoria di ‘scrittura teatrale’, per ciò che a teatro – come diceva Mallarmé, osservando una grande danzatrice del suo tempo e la sua ‘scrittura corporale’ – risulta in realtà un procedimento «*dégagé de tout appareil du scribe*».⁵ Peggio ancora – rispetto a una metaforicità comunque evidente – l’uso banale che dagli anni di centralità della semiotica (quelli stessi delle altrimenti solide determinazioni, alla Lotman, relative a una ‘testualità’ della cultura) si è irradiato e conservato nel deleterio, immancabile, richiamo ai vari ‘codici’ e alla loro interazione e combinazione, anche in definizioni per cui la brillantezza nulla toglie alla banalità di fondo (si veda quella, assai fortunata, di Roland Barthes, che definisce con ‘teatralità’ la dimensione del ‘teatro senza il testo’). Ora si tratta di osservare che le ricorrenti perorazioni di questo tipo, o i mantra che additano immancabilmente la pluralità dei codici, delle ‘componenti’ o dei ‘segnali’ – gli elenchi di drammaturgo, regista, scenografo, musicista, tecnici, di corpo, voce, scene, costumi, luci – si trovano solitamente in testa a ristrette analisi testuali, e non precedono affatto studi dedicati a pratiche e tecniche obiettive, anzi confuse e rese tanto più indistinte nel tautologico richiamo generale alla varietà e all’intersezione nel segno della ‘teatralità’.⁶ Così le denunce e distanze dal cosiddetto ‘testocentrismo’ accompagnano, in larga parte dei casi, analisi di comune riferimento alla sola dimensione testuale, magari marcando solo soglie di appartenenza a quelli che in Italia si chiamano settori scientifico-disciplinari.

Forse anche rispetto all’orizzonte generale a cui ci si riferisce spesso, ormai convenzionalmente, col nome di ‘scrittura scenica’ appaiono meno equivoche e più utili categorie come quella di ‘composizione’ (meno as-

⁵ Rinvio al mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, dove il passo è discusso alle pp. 334-335, e *passim*.

⁶ Indubitabile, per esempio, che l’immaginazione luministica – si permetta di impiegare una simile formula, e tanto più in anni che si collocano al di qua della definizione specifica di un ruolo come quello del *light designer* – appaia elemento caratterizzante il teatro, o lo stile, di Giorgio Strehler (dato, infatti, che permette il riconoscimento della sua presenza a partire da una semplice foto di scena), e dunque tanto più rilevante l’assenza di applicazioni di studio specifiche in questa direzione. E gli esempi si potrebbero, ovviamente, moltiplicare.

sertiva rispetto a ‘creazione’) o quella correlata di ‘montaggio di azioni’ (che affonda le proprie radici addirittura in Aristotele, a proposito del campo del mimetico, che opportunamente un’edizione moderna della *Poetica* traduce anziché con ‘imitativo’ con ‘rappresentativo’).⁷ Altri campi metaforici – come quello del ‘disegno’, che abbiamo toccato con la relazione più strettamente referenziale menzionando il *light designer* – si applicano ad altri processi artistici che, soprattutto, sarebbe il caso di sottrarre allo stereotipo, consumato dall’uso, del tautologico rinvio ai ‘differenti codici’ di cui si è detto, sopravvissuto ai decenni di voga di una semiotica semplificata. Ora tutto questo è evidentemente estraneo a una filologia del testo teatrale, ovvero può riguardare il suo contenuto (nell’immaginazione preventiva o nella registrazione consuntiva che si danno rispetto alla realizzazione spettacolare o nell’annotazione riflessa dal ‘copione’ di lavoro), ma non si vede in quale forma una sua ‘natura’ costitutiva.

1.

Converrà cominciare – sempre per i condizionamenti del luogo comune di partenza – da ciò che è dato osservare in un numero non indifferente di edizioni, anche critiche ed ecdoticamente sorvegliate, di testi drammatici. Ovvero il riflesso, aldilà delle perorazioni di principio in sé innocue, nella pratica editoriale, che ho definito altrove col nome di ‘errore fisiognomico’.⁸

La critica testuale che si occupa di drammaturgia e in particolare di drammaturgia dei secoli XVII e XVIII (quelli ovvero di un teatro europeo ‘di commercio’), ma ovviamente non solo, è costretta per condizioni di documentazione ad applicarsi prevalentemente alla tradizione a stampa. Questo vale per i maggiori autori, da Shakespeare a Molière, agli spagnoli del *siglo de oro*, a Goldoni, tanto per citare dei nomi di prima grandezza, totalmente rappresentati da testimoni a stampa, salvo conservazioni laterali o particolari (un caso, peraltro recente, riguarda un’ampia emersione di manoscritti di Carlo Gozzi). Qui, dunque, si pone la questione della sovradeterminazione di elementi propri alla tra-

⁷ Aristotele, *La Poétique*, a cura di R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, Seuil, 2011.

⁸ P. Vescovo, «Appunti di filologia goldoniana», *Yearbook of Italian Studies*, vol. XI (1995), pp. 163-182, quindi con allargamento del campo d’osservazione, ripresa nel contributo citato più sopra a n. 2.

smissione testuale e in particolare tipografica in elementi portatori di un significato o volontà teatrale o espressiva, come si vede da edizioni recenti di testi teatrali.

La definizione, presa a prestito da uno storico e teorico delle forme artistiche, Ernst Gombrich, di 'errore fisiognomico' si riferisce alla gratuita attribuzione di 'fisionomia', nel senso di significato intenzionale, a tratti che non la possiedono. Di fronte ad oscillazioni grafico-formali, e soprattutto di natura puntatoria della tradizione a stampa, l'editore di testi drammatici tende non di rado a credere di vedere in ciò che è semplicemente diverso o stravagante rispetto al sistema di demarcazione-segmentazione corrente nel suo e nostro tempo una specifica natura 'teatrale', vale a dire delle impronte di oralità o delle indicazioni di 'intonazione' offerte al lettore in funzione di sfumatura d'accento e pausa (soprattutto nella presenza di virgole in posizione per noi eccentrica, ma assolutamente regolari per il sistema che arriva fino al XVIII, prima degli 'e' e dei 'che', che peraltro risultano del tutto implausibili in testi in versi, fuori dalle pause di inciso o fine verso). Accade così che edizioni di grande rilievo e competenza nella scelta di un testo di riferimento e di ampio controllo della tradizione, e tanto più se nutrite degli strumenti della bibliografia testuale (dunque col controllo di tirature ed esemplari e di eventuali interventi in fase di composizione), trovino proprio nel rispetto del testo riprodotto, nel senso della trascrizione puntuale e della conservazione, un evidente limite.

Non di rado, dunque, edizioni 'critiche' di testi teatrali si mostrano conservative rispetto alla punteggiatura, magari innovando (come accade, per esempio, nella tradizione francese) la patina grafica, e oltre i limiti dell'opzione per una trascrizione interpretativa, nel senso del vero e proprio ammodernamento. Ancora, si veda l'allegamento di apparati ingombri di dati minuti e minimi che testimoniano in realtà le abitudini dell'intermediazione tipografica e che meriterebbero eventuale attenzione solo se razionalizzati e descritti e non semplicemente allineati o affastellati. La cosa accade, ovviamente, in generale, per edizioni di altra letteratura in prosa e rima, dal romanzo alla lirica al trattato, per le quali però questo cattivo costume o «filologismo caricaturale» (come diceva Contini)⁹ non comporta la sovradeterminazione che si presume nel caso di testi destinati alla recitazione, nel senso di un rapporto con l'oralità, per cui tali elementi sono supposti essere portatori di espressività o di 'oralità'. Cito dal *Breviario di ecdotica* a proposito de

⁹ G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 19-20.

[l']ingombro di pagine e pagine [...], episodio del filologismo caricaturale, esercitato fuori dal competente ambito, scotto di una recente «filologia di massa e, per contro, il richiamo ai criteri del livellamento formale» delle migliori tipografie, alle questioni generali dell'intermediazione tipografica e alla distinzione – dalla parte degli autori – tra «forte personalità poetica» e «robusta cultura alfabetica», riservando ai letterati di tipografia o ai protti i compiti della «correttezza grafica e puntatoria».

Molto discutibile – per indicare un esempio evidente, in pagine per altri motivi rilevanti – l'assunzione a titolo eloquente a tale proposito fatta da uno storico tra i maggiori della stampa, Roger Chartier, chiamando in causa un'edizione del *Tartuffe* di Molière – autore che evitava per ragioni commerciali la messa a stampa dei propri testi, salvo contate eccezioni – costretto a pubblicarsi per difendersi dalla concorrenza sleale, dopo l'apparizione a stampa di sue opere piratate a teatro. Chartier afferma che Molière, ristampando quel testo, voleva dare al lettore «la possibilità di ricordare o immaginare la recitazione degli attori», affermazione gratuita e senz'altro smentibile.¹⁰ L'idea di una esplicita volontà d'autore nel mettere su carta una pausa delle battute, laddove questa appartiene a una segmentazione d'uso tipografico, non appare infatti compatibile con i principi statutari dell'articolazione del verso, che presenta posizioni di cesura stabilite, e dunque le virgole di distinzione di commi o membri della frase sono visibilmente implausibili con le regole di articolazione dell'alessandrino. Più in generale – posto che non tutti gli editori che conservano un sistema interpuntivo cadono in questa confusione – l'interrogativo riguarda l'interesse di una restituzione di carattere strettamente conservativo di abitudini di questo tipo, posto che il testo drammatico, a differenza di altre tipologie di testo (ma questo accade anche per la poesia lirica, dove non di rado si sentono pronunciare gli *et*, con scardinamento della misura sillabica del verso), può essere recitato o 'eseguito' col ricorso a edizioni segnalate.

2.

Nella sfera del teatro legato alla pratica scenica, e specie per i secoli centrali della tradizione, l'autore scriveva, e, completato il suo testo, lo mandava a copiare agli addetti alla funzione (in alcuni casi, mentre lo com-

¹⁰ Cfr. R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2001, pp. 50 e ss.

poneva, lo mandava a copiare per blocchi). Il testo, in duplice copia, statutariamente se l'autore non coincideva con il capocomico o un attore della compagnia, biforcava da qui normalmente il suo destino.

Un caso piccolo ma indubitabile di eccezione a questa regola – e che dunque la conferma e illumina – è offerto da un dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni, *Il conte Chicchera* (1759), per cui sappiamo l'autore, lontano, stretto dal tempo e senza copista a disposizione, inviare a Milano per la messa in partitura direttamente l'autografo, che non gli verrà più restituito e che non sarà quindi tra quelli conservati nel suo "baule". Il libretto non appare, infatti, nell'edizione Zatta e resta confinato all'impressione relativa alla prima milanese.¹¹

Nel sistema organizzato del teatro commerciale di questi stessi secoli il testo steso dall'autore genera il testo del suggeritore, da cui quest'ultimo ricava o fa ricavare le 'parti'; nella drammaturgia per musica dal testo d'autore discende l'esemplare per la messa in partitura e il medesimo – o una sua copia – genera il testo a stampa che solo in questa tradizione, non in quella del teatro drammatico o di parola (tranne ovviamente contate eccezioni),¹² si costumava vendere al pubblico che assisteva allo spettacolo.

La consuetudine del testo nel 'libretto di sala' stacca già decisamente, a partire dal valore commerciale, le consuetudini relative al teatro di parola rispetto a quello musicale. Il primo generalmente protetto dalle compagnie che lo hanno pagato, o addirittura in alcuni ambiti sorvegliato da legislazioni specifiche, non si stampa, se non a debita distanza dall'utilizzo teatrale (distanza che è oggetto di norme contrattuali nei differenti sistemi, in differenti paesi e in differenti momenti). Il secondo, dal valore solo parziale, viene immediatamente offerto allo spettatore – il che significa il più delle volte rapidamente composto tipograficamente prima del debutto – quale punto di riferimento per le parole che egli sente cantare a teatro, e che può dunque leggere mentre ascolta.

Interessante il caso offerto da uno dei primi intermezzi per musica sempre di Goldoni, *La pupilla*, andato in scena a Venezia nel 1735. Nella *princeps* Valvasense – stampata per lo spettacolo – si presenta curio-

¹¹ Cfr. C. Goldoni, *Drammi comici per musica, I (1748-1751)*, a cura di S. Urbani, introduzione di G. Polin, Venezia, Marsilio, 2007, p. 98.

¹² Si veda, per esempio, il caso dell'impressione e della distribuzione del testo agli spettatori delle prime due parti della sua *Marianna* da parte di Pietro Chiari in contrasto con le "alme invide e ladre" degli attori della compagnia del San Samuele per cui egli lavorava, su cui ho brevemente meditato insieme a Simona Bonomi (*Goldoni e il Teatro comico del Settecento*, a cura di P. Vescovo, Roma, Carocci, 2019, pp. 62-63).

samente, addirittura, allo spettatore una doppia redazione dell'atto (o 'parte') di mezzo della composizione: sia nella forma che l'autore aveva inizialmente scritto che in quella che egli è stato costretto, durante le prove, a riscrivere (soprattutto tagliando robustamente e ridistribuendo le arie). Da qui l'interessantissima avvertenza, che suona così: «Vedendosi in pratica che la seconda parte della 'Pupilla' non riesce secondo l'intenzione, si è cangiata nella seguente maniera». Sottolineerei l'uso del tempo presente: «non riesce», riferito non alla 'volontà' o più pianamente al desiderio dell'autore, ma alla praticabilità scenica del momento specifico.¹³

Solitamente questo tipo di recuperi – con l'allineamento a testo o in appendice di redazioni diverse – è affare delle nostre cure filologiche retrospettive, quando i materiali superstiti lo consentano. Per lo stesso Goldoni si pensi alle preziose redazioni della cosiddetta, credo assai impropriamente, 'Bettinelli spuria', che l'Edizione nazionale (Venezia, Marsilio, 1993 e ss.) offre normalmente insieme a quelle consuntive 'd'autore'. Si tratta spesso e prevalentemente di rifacimenti 'letterari' che trovano nella necessità di dare al lettore un testo diverso da quello già circolante la loro principale ragion d'essere (soprattutto per differenziarlo nell'ambito di un'appropriazione illecita della fiorentina edizione Paperini rispetto alla veneziana edizione Bettinelli, posto che quei testi erano proprietà del capocomico Girolamo Medebach che stava, insieme all'autore, dietro alla seconda).

Il teatro per musica – per la sua bifrontalità di scrittura (testo in pagina e testo in partitura) – risulta evidentemente più strutturato da un punto di vista della professionalizzazione dei copisti, anche nel rapporto tra copiatura a mano e impressione tipografica. Basti, per il momento centrale di questa industria, stralciare la caustica presentazione, dove la parodia non cancella i dati referenziali dell'esperienza, che ne offre Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda*:

¹³ C. Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di A. Vencato, introduzione di G.G. Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008, p. 199. Aprendo parentesi si possono a questo punto brevemente coinvolgere anche gli esempi di tagli imposti all'autore sulla scena o di tagli che l'autore propone in una casistica non indifferente, che va dall'esempio dei passi segnati a margini con asterischi nella lunghissima (anche per le abitudini di uno spettatore barocco) *La Centaura* di Giovan Battista Andreini, quali passaggi che i recitanti possono trascurare, all'esempio di Buero Vallejo che indica tra parentesi quadra le porzioni del suo testo originale che il regime della doppia recita giornaliera, nella Spagna di mezzo Novecento, obbligava la compagnia a tagliare, per rimanere nei limiti di una durata prescritta (cfr. il mio *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 235-236).

Copisti accorderanno con l'Impresario un tanto per Opera e questa poi faranno scrivere a Soldi sei il foglio compresa la Carta, Inchiostro, Penne, Spolverino, etc.; e cavando loro Parti dell'Opera, sbaglieranno Parole, Chiavi, Accidenti, etc., lasceranno Facciate intere, etc. etc. etc. Venderanno a' Forastieri che desiderassero buone Arie d'Opera, carte vecchie col nome de' Professori migliori; sapranno Comporre, Cantare, Suonare, Recitare, etc., riducendo la maggior parte dell'Arie dell'Opera in Canzon da Battello, etc. etc. etc.¹⁴

La descrizione, e la parodia, riguardano ovviamente i copisti del testo musicale (che sono, in ogni caso, trascrittori del testo 'di parole' in partitura, con il quale un editore di questo tipo di repertorio può, e in qualche caso deve, fare i conti), ma una separazione troppo netta di questi due ambiti – della cosiddetta 'librettologia' contro il teatro drammatico, con cui si torna alla settorialità disciplinare retrospettiva – nuoce a una comprensione più piena. Gli studiosi e i filologi del secondo troverebbero, infatti, nel terreno contiguo ampie illuminazioni ed esperienze da meditare di riflesso. Qui incontriamo, prima di tutto, la tipica figura del 'poeta praticante', che può servire per una prima presa di distanza dalla retorica della cosiddetta 'autorialità'.

3.

I parametri ecdotici della trasmissione orizzontale e verticale non riguardano solo – come in tutti i campi della testualità – la storia del rapporto tra i differenti testimoni, a fini stemmatici e soprattutto per l'evidenziazione della contaminazione avvenuta all'interno della tradizione, ma, in paritenza, la stessa natura della scrittura o composizione. Si veda – nella preistoria della *Griselda* più o meno ascrivibile alla penna di Goldoni (ma la questione dei limiti dell'autorialità qui poco importa) – la sopravvivenza di una copia dell'edizione 1701 del libretto di Apostolo Zeno, servita per la 'rappezzatura' da parte di Tommaso Stanzani della versione andata in scena a Bologna nel 1711, testimoniata come prodotto finito dal libretto stampato per l'occasione. Così Marco Bizzarini, che se ne è occupato:

Si tratta di una copia fittamente postillata, dalla prima all'ultima pagina, con carte interfogliate, aggiunte e cancellature manoscritte. Fra l'altro si possono osservare adattamenti di singoli versi, cambiamenti di parole, sostituzioni o soppressioni di arie, rifacimenti di scene intere: insomma, tutti gli inter-

¹⁴ B. Marcello, *Il Teatro alla moda*, [Venezia], 1720, p. 54.

venti tipici degli «stroppiatori de' drammi», secondo la definizione fornita dallo stesso Goldoni.¹⁵

Il caso sembra rappresentativo al grado massimo di una manipolazione in linea verticale; esso è invece altamente istruttivo laddove è dato riscontrare l'intersezione di una linea orizzontale di ispirazione o prestito: non tutto quello che è aggiunto in queste pagine al testo di base appare, infatti, farina del sacco del poeta bolognese, che impiega anche il libretto di una *Griselda* rivista nel 1703, a Firenze, da Girolamo Gigli. Da cui la proposta, sempre di Bizzarini, di «libretto di Apostolo Zeno modificato da Girolamo Gigli e sottoposto a revisione di Carlo Goldoni».¹⁶

Non si tratta di una condizione specifica della drammaturgia per musica, ma che le pratiche di questa semmai estremizzano e rendono visibile. I procedimenti (“buoni”) della critica testuale sono gli stessi procedimenti (“cattivi”) della composizione drammatica: la prima distingue trasmissione verticale e orizzontale; la seconda è costituita dall'intreccio dei due assi o direzioni di lavoro.

Mi piacerebbe che l'esempio e quel che ne discende servissero a una presa di distanza dall'uso invalso – e un po' ideologicamente sospetto – per cui lo studioso di teatro di oggi ama riferirsi a questo o quel poeta teatrale del passato come a un «moderno *Dramaturg*», dove osservi il ruolo del rimbastitore di testi e copioni prevalere su quello del cosiddetto, tradizionalmente inteso, 'autore drammatico'. Una proiezione non meno insostanziale della – in realtà simmetrica – perorazione del principio dell'«autorialità» in un terreno per sua natura complesso e infido, magari impiegandolo per escludere questo o quel testo dalle edizioni delle opere 'd'autore' propriamente intese.

Converrebbe, appunto, osservare – senza infingimenti o, come si diceva un tempo, reificazioni – la realtà di una scrittura drammatica che si avvicina, fino quasi a coincidere, con la 'revisione'. Questa la ragione per cui la critica testuale può apparire, al limite del suo mandato, come chiarificazione e ricostruzione del processo di 'revisione contaminatoria', di messa in pulito o di critica al 'lavoro sporco' degli addetti ai lavori. Teste, ancora, il nobiluomo Marcello:

Sarà provveduto [il poeta] poi di gran quantità d'Opere vecchie, delle quali prenderà Soggetto e Scenario, né cambierà di questi che il Verso e qualche

¹⁵ M. Bizzarini, «Goldoni, Vivaldi e la tradizione librettistica della *Griselda* di Zeno», *Problemi di critica goldoniana*, vol. XVI (2009), pp. 349-371: 350-351.

¹⁶ Ivi, p. 352.

Nome de' Personaggi, il che farà parimente nel trasportar Drammi dalla Lingua Francese, dalla Prosa al Verso, dal Tragico al Comico, aggiungendo o levando Personaggi secondo il bisogno dell'Impresario.¹⁷

Farà gran brogli per compor Opere, né potendo altro fare, si unirà con altro Poeta, prestando il Soggetto, e verseggiandolo insieme con patto di partire il guadagno della Dedicà e della Stampa.¹⁸

4.

Nella filologia più avvertita che riguarda tale campo – a partire da questi dati di base – non solo è ben chiara la distinzione tra 'testo di scena' e 'testo da libro', ma – e forse grazie all'ambiguità semantica che aleggia sul termine *autor* – senza il peso indebito dell'idealità di riporto che circonda, in altre letterature e in altre epoche, la categoria della cosiddetta 'autorialità'. Lo spagnolo ci presta la categoria di *autor de comedias*, in cui credo potremmo iscrivere persone di altra collocazione territoriale.

Per esempio, oltre ovviamente ai comici dell'arte in genere, e tanto più per la generazione del testo da uno scenario o canovaccio (esemplare la definizione di Francesco Andreini, capitano Spavento, relativa a una tecnica del «farvi sopra le parole»), penso a Girolamo Medebach, il capocomico che mette a contratto Goldoni e trasforma la sua pratica precedente, interrotta dal mestiere di avvocato, combinata di amministrazione e scrittura, in un mestiere specifico. E, infatti, come si legge nel contratto che segna il passaggio al Teatro Vendramin di San Luca, Goldoni pretenderà il ruolo di 'concertatore' delle proprie commedie in prova.

Un'esperienza o un'acquisizione di ruolo che stacca due tempi della scrittura goldoniana (il terzo sarà addirittura segnato dal doppio esercizio, in presenza a Parigi e a distanza a Venezia) e quindi le modalità di un'applicazione filologica ad essi. E ancora un passaggio che segna il recupero alle stampe della prima sua produzione da parte dell'autore e della redazione – generalmente non destinata alla scena ma al libro – in forma scritta o distesa di *pièces* originalmente composte in forma di scenario o di scenario 'con dote' (vale a dire con provvisione di pezzi scritti). Il 'baule' d'autore diventa l'immagine di compendio di questa pratica, tra testo di scena e testo di libro.

¹⁷ Marcello, *Il Teatro alla moda*, pp. 9-10.

¹⁸ *Ibidem*.

Per Goldoni è quasi irrilevante la presenza di materiali che precedano le commedie a stampa, se non per i recuperi, dopo l'abbandono dell'edizione Bettinelli, di testi che il capocomico aveva a propria disposizione, ovvero di suo possesso in quanto da lui pagati, versioni certo più vicine al testo rappresentato, ma che non coincidono necessariamente con esso. Io sono assolutamente solidale – e lo sono divenuto sempre più nel tempo – con l'opzione di Marzia Pieri relativamente a un'applicazione non a un'ultima ma a una prima o precedente forma del testo. Del resto trent'anni di filologia goldoniana – diciamo così nel cantiere dell'Edizione nazionale – hanno mostrato, credo, da una parte la non assumibilità in assoluto dei testi delle edizioni successive, che si pensavano sorvegliate dall'autore (la revisione testuale è ovviamente piano diverso e distinto dalla promozione editoriale e formale, si pensi all'edizione Pasquali: tipograficamente bellissima e contemporaneamente assai sciatta), dall'altra hanno complicato la partita in un'indagine che riguarda più – e meglio col ricorso a strumenti della bibliografia testuale – la storia delle tipografie e degli usi di queste che non strettamente la storia d'autore. Ma sarebbe lungo e complesso ragionare di ciò.

Un manoscritto de *Il cavaliere e la dama* – non autografo ma di grande rilievo (e forse con correzioni di mano d'autore) – è recentemente scoperto a Dresda da Riccardo Drusi e contiene, per esempio, la parte di Truffaldino stesa all'improvviso e testimonia un trattamento parallelo a quello che osserviamo – certo con una deliberata e insistita volontà che ne fa dallo scrittoio alla tipografia un tratto di esibita volontà – nei testi a stampa di Carlo Gozzi, ove la distinzione tra parti in versi, necessariamente fissate, e parti in prosa, in larga parte in forma di soggetto, stacca due modalità del rapporto tra testo d'autore e testo d'attore.

Se si retrocede – purtroppo in un paesaggio più che scarno –, un testo singolare come lo Zibaldone di Domenico Biancolelli (che possediamo peraltro non nell'originale ma nella traduzione in francese del 'dilettante' Thomas Gueulette, magistrato che si occupava di censura teatrale, col titolo di *Scénario*, con accento acuto che ne fa immaginare una pronuncia alla francese) testimonia un curioso 'soggetto' concentrato sul solo attore che lo stende, che trascura quindi le zone in cui egli non appare in scena, che si nomina col pronome di prima persona singolare (*moi, je*) ma che comprende però ampia antologia di battute e dialoghi distesi, ovvero premeditati.

Una recente applicazione di bibliografia testuale alla sedicente 'prima commedia' di Goldoni, da parte di Daniele Musto, ha messo in luce un'emissione parallela dell'*Uomo di mondo* (ovvero la versione distesa,

scritta a distanza di quasi vent'anni dall'andata in scena di materiali che si configuravano inizialmente nella forma dello 'scenario con dote', o meglio con la sola parte del protagonista scritta, qui stesa in funzione del 'primo attore'). Per Goldoni la proverbiale, apologetica o scolastica, questione del ritorno al testo scritto rispetto alla cosiddetta 'tradizione della commedia dell'arte' appare qualcosa di vario e paradossale. La rivendica – cominciando la prima edizione delle sue commedie, nell'edizione veneziana Bettinelli – a *La donna di garbo*, di cui egli però non seguì l'andata in scena e in cui si sarebbe imbattuto a Livorno, entrata nel repertorio di Girolamo Medebach, con la di lui moglie, Teodora Raffi, nei panni della protagonista. Se Goldoni racconta, in sede proemiale e memorialistica, la riconquista della dimensione del 'testo d'autore' come un progetto preventivo e lentamente attuato contro la resistenza degli attori, ecco invece che proprio il capocomico, che in quel momento mette a contratto l'avvocato che lascia il suo mestiere, rappresenta un'opposta realizzazione, diretta e senza nemmeno la sorveglianza dell'autore. Così – dopo l'abbandono della compagnia Medebach e dell'edizione Bettinelli (e la continuazione di essa da parte dell'ex capocomico con la pubblicazione di alcuni dei testi in suo possesso) – la riappropriazione indebita, sotto il punto di vista della proprietà legale, dei testi venduti da Goldoni alla sua prima compagnia, completata con vari recuperi dal 'baule' degli anni precedenti, termina praticamente, dopo la risoluzione legale del caso, a sfavore di Goldoni, con l'emissione simultanea nell'edizione Bettinelli e nella Paperini di una stessa composizione tipografica (tranne che per brevi aggiustamenti: non già di revisione testuale ma di sistemazione di caratteri caduti), che Musto ritiene uscita dai torchi dell'editore con cui Goldoni si era dato alla pubblicazione delle commedie vendute ai Vendramin del S. Luca.

Per Goldoni, ancora, mi ha colpito molto la documentazione da parte di Simona Bonomi, che ha trovato sostanziosi documenti relativi alla storia degli attori nell'archivio patriarcale di Venezia, nel fatto che le due maggiori attrici del periodo del S. Angelo, Teodora Raffi Medebach e Maddalena Facchinetti Marliani (con la scoperta del suo vero cognome da nubile), risultano analfabete quando contraggono i rispettivi matrimoni: certo qualche anno al di qua dell'assunzione a contratto di Goldoni da parte di Medebach, ma con una non meno rilevante questione di merito e di metodo, relativa al margine e alle modalità di apprendimento del 'testo'. Ecco che non già il sistema di pausa si può pensare fissato su carta («la possibilità di ricordare o immaginare la recitazione degli attori», come abbiamo letto prima), ma lo stesso sistema

dell'apprendimento della parte e della conduzione dialogica partecipa a uno statuto differente da quello delle abitudini e dell'immaginazione teatrali retrospettive.

Il baule appare prima e più che il luogo in cui l'autore conserva le sue composizioni, e specie nell'organizzazione del teatro aureo spagnolo, la 'cassa comune' dell'impresa di compagnia, dove si conservavano – in un luogo di tutti e di nessuno – gli originali del poeta acquistati dalla compagnia: la *caja* o *arca* infatti spesso citata nelle clausole contrattuali («cada uno de ellos lleve traslado de todas las comedias que hubiere, para cuyo effecto partan los originales para el otro»,¹⁹ da un atto notarile del 1603). La storia del teatro commerciale spagnolo, anche perché più studiata rispetto a quella di altri paesi europei, si rende luogo ideale di osservazione e meditazione. La proibizione, in partenza, della stampa teatrale in Castiglia e la conseguente proliferazione della stessa nel regno di Aragona (o, ovviamente, della falsificazione di impressioni castigliane travestite sotto nomi di editori aragonesi) rendono queste condizioni di trasmissione e vendita ancora più strutturate e, nella loro complessità, istruttive. La vasta serie, da una parte, di *sultas* (edizioni di commedie appunto 'sciolte' ma frequentemente ricomposte in differenti raccolte, le cosiddette *partes*): spesso edizioni che si presentano come d'autore-poeta e che sono invece esemplate su manoscritti di autore-impresario e talora dei *memoriones*: «sultas desglosables o fragmentos desmembrados de volumenes anteriores». ²⁰ Condizione, infatti, che se considerata aprirebbe preventivamente gli occhi a un editore moderno di testi di altre letterature, dove il problema non si presenta – a partire da una così netta divisione del lavoro – con una tale visibilità, ma certo esiste e pesa sulla tradizione.

Da qui il problema fondamentale del riconoscere dietro ai testi a stampa se l'antigrafo sia identificabile in un 'originale' uscito dal baule di compagnia o da una versione 'per la scena' sottoposta al trattamento dell'*autor de comedias* (magari per appropriazione indebita di spettatori-stenografi o per copia conseguente alla divisione del 'baule' comune) o di una versione davvero 'consuntiva' d'autore.

¹⁹ J. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 46.

²⁰ Cfr. D.W. Cruickshank, «partes (de comedia)», in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, a cura di F.P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 229-232.

5.

La consuetudine di stampare subito il testo drammatico messo in musica per venderlo agli spettatori in sala fin dalla prima rappresentazione, di contro al vario protezionismo che difende, o cerca di difendere, il testo drammatico ‘di parola’, divarica nettamente le modalità di trasmissione e, quindi, di conservazione retrospettiva. È evidente che sul primo versante disponiamo di una drammaturgia in forma davvero preventiva, mentre la drammaturgia ‘protetta’ genera – nella distanza – differenti modalità di apparizione del testo. Non vi è solo quella pacificamente ‘consuntiva’ dell’autore che stampa a distanza – quando vuole e quando può e come vuole e come può – la sua opera, ma anche la varia tradizione di sottrazione del prodotto per offrirlo al mercato dei lettori e dei concorrenti, che va dal testo apografo, ricavato da un copione, al testo addirittura trascritto in sala durante la recita.

Ci sono – e costituiscono quindi testimonianze rilevanti per la storia della tradizione tra scrittoio e scena – testi trascritti durante lo spettacolo da spettatori tachigrafi o stenografi, rilevanti per il teatro elisabetiano (si pensi ovviamente a Shakespeare) e per il teatro spagnolo del *siglo de oro*.

Se il primo *Hamlet* o un diverso *Peribañez* fanno parte della storia di questi testi – e nel primo caso ci restituisce una prima definizione d’autore – o ancora, poniamo, l’isolata e parziale testimonianza che riguarda, un secolo dopo, *La sposa persiana* di Carlo Goldoni (Napoli, 1756, valorizzata da Marzia Pieri),²¹ un tale rapporto non cessa di essere pertinente a casi recenti e recentissimi di ‘registrazione’ (e anche di ‘registrazione’ controllata o diretta dall’autore in persona).

Esemplare e particolarmente complesso, per esempio, l’esordio editoriale al principio degli anni Sessanta del XVII secolo di Molière, che sembra metterci davanti due casi abbinati di reazione a furto di copione e a testo trascritto da uno spettacolo. Per le *Précieuses ridicules* l’autore dichiara di essere costretto a stampare la commediola per evitare la prosima disgrazia «de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d’un Privilège obtenu par surprise»;²² per lo *Sga-*

²¹ Se ne veda il campione pubblicato in appendice a C. Goldoni, *La sposa persiana – Ircana in Julfa – Ircana in Ispaan*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1996.

²² Molière, *Œuvres complètes*, I, a cura di G. Forestier, C. Bourqui, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010, pp. 4-5.

naelle ou le Cocu imaginaire ci imbattiamo in una stampa stranissima, che dichiara apertamente di essere una trascrizione *par cœur* di uno spettatore che ha assistito a cinque o sei repliche, peraltro lardellata di lunghe didascalie narrativo-commentative in testa a ciascuna delle scene dell'atto unico (espedito per evitare la semplice appropriazione indebita). Mentre nel primo caso l'autore potrebbe limitarsi fingere il furto del copione, secondo la solita retorica della ritrosia e della modestia, nel secondo – anche se non sono mancate le interpretazioni di questo tipo – le controversie legali documentate rendono il caso troppo complesso e la trama troppo rischiosa per pensare a una 'spiritosa invenzione' a fini pubblicitari e commerciali. Interessante, comunque, la scusa accampata dal trascrittore nel dichiarare il suo *effort de mémoire*: normalmente un testo trascritto a teatro viene spacciato, per venderlo, come il vero testo dell'autore o per il testo di un altro, non come una testimonianza provvisoria e per sua natura difettosa («il peut s'y être coulé quantité de mots les uns pour les autres»).²³ Ma ciò che più mi pare rilevante di questo stranissimo caso è nel fatto che l'autore medesimo, avuta ragione nel procedimento legale, sia stato non solo risarcito ma abbia, in seconda battuta, fatto ristampare l'edizione 'pirata' senza modifiche di sorta.

Furti di copioni e controversie sulla proprietà dei testi di teatro abbondano a tal punto in ogni tradizione che non vale qui la pena di fare altri esempi, mentre qualche parola andrà spesa sui testi ricostruiti 'a memoria', o meglio stenografati, per una complessiva presa di distanza dalla riduzione all'aneddotica curiosa dei singoli casi, considerato il fatto che si ritrovano esempi di questa pratica in tutte le letterature europee dei secoli XVII e XVIII, in luoghi in cui uno sviluppato sistema del teatro commerciale protegge e inibisce la vendita diretta del testo. La pratica viene denunciata dai grandi e meno grandi spagnoli, francesi, inglesi – secondariamente dagli italiani – e ci offre, grazie all'opera di questi stenografi in sala, alcune tracce essenziali di documentazione del 'testo in scena', d'autore-capocomico o no.

Nella letteratura critica al proposito si tende a ridurre o concentrare il discorso sulle lamentele degli autori sulla scorrettezza delle *copies onely by the eare* – dei testi 'copiati soltanto a orecchio' –, come nel titolo che Roger Chartier esempla su un noto passo di rivendicazione di Thomas Heywood a proposito del suo *The Rape of Lucrece*, a proposito di un *rape* diverso da quello dell'eroina, in un primo, giudizioso, tentativo di accostamento di testimonianze di diverse drammaturgie in diverse lingue. La

²³ Ivi, p. 81.

stenografia (o, all'antica, 'brachigrafia') rappresenta una pratica fondamentale e non episodica, ovviamente professionale, in questo sistema. Non si tratta del bambino prodigio che, tornato a casa, ridistenda in partitura ciò che ha ascoltato suonare dal vivo, ma – come diceva benissimo il grande Lope – di una pratica di «unos hombres que viven, se sustentan, y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oirlas». ²⁴ Il passo è importante proprio per la sottolineatura di questo *diciendo*: dicono, cioè fingono, di poterle trascrivere in quanto capaci di ricordarle. Ciò che si adatta benissimo allo stesso episodio molieriano poco fa evocato, dove evidentemente l'insistenza sull'eccezionalità della memoria dell'allestitore della stampa e della sua replicata presenza allo spettacolo vela le vere modalità della trascrizione in sala. Questa, peraltro, avviene su un doppio livello e riguarda le parole della commedia – che dovrebbero appartenere di diritto a chi le ha scritte – ma anche lo spettacolo, ciò che è a carico del descrittore e del commentatore. Ecco dunque il punto, forse capitale, della questione: il testo dell'atto unico non corre più ininterrottamente nella sua dimensione mimetica, ma viene presentato, spezzettato scena per scena, come un allegato alla testimonianza del descrittore-commentatore: «Voici les Vers de cette Scène qui vous feront voir ce que je viens de dire, mieux que je n'ai fait dans cette Prose», ²⁵ e formule consimili, che sfumano l'appropriazione indebita in una sorta di cronaca o testimonianza con citazioni.

Tornando alle riflessioni di Lope, importerà dunque non tanto raccogliere da esse quello che ovunque si trova – ovvero la protesta dell'autore contro il suo testo sfigurato nella trascrizione –, ma di esse soprattutto importa la lucida e disincantata considerazione relativa alle modalità di una commercializzazione del testo che è difficile combattere e impedire, perché riguarda non la materialità usurpata del manoscritto ma la dimensione sfuggente dell'ascolto: le parole del dramma sono infatti vendute allo spettatore che paga il biglietto, possono essere ricordate e, di conseguenza, perniciosamente, trascritte, affermando «que éste non es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo». ²⁶ Come l'Arlecchino che paga col solo suono della moneta per aver impregnato il suo pane dell'odore dell'arrosto, è qui presente una sottile distinzione, che mette al posto dell'autore del testo o di altro suo 'proprietario' legale la vendita evanescente della parola, che non lascia traccia, pronunciata

²⁴ Chartier, *In scena e in pagina*, p. 38.

²⁵ Molière, *Œuvres complètes*, I, p. 40.

²⁶ Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, pp. 55-59.

sulla scena dal *representante*. Ci sono, evidentemente, gli estremi o la preistoria che questioni di più moderno diritto legale di copia e riproduzione continuano a mettere in campo.

Quanto alla differenza tra testo d'autore e testo di spettacolo, quello udito e trascritto risulta evidentemente a propria volta ampiamente manipolato dal trattamento per la scena e da altre intermediazioni, non ultimo l'intervento dei censori. Da alcuni casi attentamente studiati – per Lope, Calderón e altri spagnoli – emerge chiaramente che queste versioni tramandano altra 'materia' testuale e altre risoluzioni spaziali e temporali, che suppongono, insomma, un ripensamento profondo dell'opera di partenza. Una versione per pubblico 'rurale', più semplice di quello cittadino, del *Peribañez* lopian, tanto per limitarci a un caso studiato, mostra per esempio l'impiego del balcone nella definizione del rapporto tra il protagonista e il Comendador de Ocaña, così da estendere un dato in fondo liminare nel testo d'autore nell'elevazione del primo e nell'abbassamento del secondo, con una profonda comprensione di struttura e rilievo simbolico, proprio mentre risulta sfrondata e semplificata la materia verbale dell'originale. I 'testi di scena' – laddove si incontra la mano di altri poeti, magari secondari e al servizio delle singole compagnie – possono presentare non solo semplificazioni e tagli, ma aggiunte e amplificazioni per assecondare il gusto del pubblico, anche con un movimento inverso a quello dell'esempio rammentato.²⁷

Più in generale, e ben oltre il sistema del teatro commerciale della Spagna aurea, gli autori – nel caso in cui non si tratti di autori-attori-capocomici, cioè di riduttori e 'traditori' delle loro medesime opere – prendono generalmente le distanze dalle stesse versioni rappresentate dei loro lavori, secondo un atteggiamento di rilancio del prodotto 'originale'. Si tratta di un atteggiamento che si può comprendere benissimo, soprattutto come necessaria strategia editoriale, ma che non sempre è da considerarsi dichiarazione veritiera. Un atteggiamento, peraltro, esibito dagli autori tanto verso le appropriazioni indebite dei loro testi, stampati senza permesso, quanto verso le edizioni precedenti da loro stessi promosse e controllate, ma dichiarate infide e sfigurate da compositori incompetenti all'atto di vararne di nuove (si vedano, per tornare ai 'montoni' che ci competono, le proteste di Goldoni nei riguardi della Bettinelli, 'spuria' e non, o di Carlo Gozzi verso la Colombani, all'atto di lanciare la Zanardi, che in realtà non varia minimamente, per i testi già editi, la precedente e piuttosto la peggiora sotto il profilo testuale).

²⁷ Per una ricca sintesi e un'ampia esemplificazione, cfr. *ibidem*.

Da cui ingenui critici che pensavano di aver adempiuto al loro dovere e all'«ultima volontà d'autore» semplicemente (ri)stampando un testo Pasquali o Zanardi. Mentre, per contro, la vera comprensione della stratificazione editoriale dei grandi autori avviene a partire dalla demolizione della rappresentatività unitaria degli *omnia* o di altre imprese, in morte o ancora in vita, in cui si tende a inglobare in una sorta di monumentalizzazione dell'opera la stessa, e ultima ovviamente, volontà d'autore.

Per contro, tornando al terreno della volatilità della variazione del testo sulla scena, una diversa condizione è ovviamente offerta nel tempo a noi più prossimo, da quando i mezzi di registrazione hanno reso possibile, attraverso l'audio e il video, la conservazione dello spettacolo (anche per memoria interna di compagnia, fissata nelle prove o per la ripresa a distanza dello spettacolo). Questo, dunque, un altro orizzonte su cui mi sembra necessaria qualche riflessione di merito e di metodo.

Penso, per il panorama italiano e per una tradizione di ampia documentazione, a Eduardo De Filippo, per la cui drammaturgia possediamo non solo testimoni diretti, edizioni a stampa e manoscritti (significativamente peraltro divisi tra quelli d'autore del lascito al Gabinetto Vieusseux e quelli 'di lavoro', a partire dalle copie di suggeritore, che hanno altra conservazione), ma altresì da registrazioni radiofoniche o televisive, dove nella seconda categoria esse rappresentano la fissazione in una forma definitiva di allestimento, naturalmente comprensiva di una definizione 'finale' del testo. Un altro caso ragguardevole nel panorama è offerto da Carmelo Bene, peraltro con esempi di montaggio protratto nel tempo di alcune realizzazioni. Oppure, per citare un autore non attore o regista di sé (almeno a questa altezza cronologica), si veda uno dei testi indubbiamente più rilevanti della drammaturgia italiana della seconda metà del Novecento, ovvero *L'Amleto* di Giovanni Testori, in prossimità del centenario della nascita dell'autore (2023). Di questo testo pensato sulla pelle di Franco Parenti – grandissimo attore ruzantiano – si può studiare, oltre al testo dato alle stampe, tanto una versione che si colloca oltre questo, e certo con l'implicazione dell'autore, ovvero quella dell'allestimento, testimoniata da un video (o, meglio, dall'edizione o 'registrazione' televisiva), e ora inoltre, dopo un recente deposito di altre carte manoscritte e dattiloscritte presso la Fondazione Testori, una non meno rilevante prima redazione (nel senso più ampio del termine), che presenta un *pastiche* linguistico barocco-padano assai più spesso. Certo, la riduzione di un tale spessore rappresenta la 'volontà' d'autore, ma ciò nulla toglie al significato e al rilievo del percorso (della questione si sta occupando Chiara Pianca).

6.

Anche e soprattutto i suggeritori, come abbiamo detto, sapevano stenografare, come coloro che rubavano i testi a teatro, secondo ci ricorda quello che appare nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, che non riesce a fissare in copione – più che per sua incapacità per la situazione in sé – le parole ‘a soggetto’ con cui i personaggi provano a ricostruire la loro vicenda, secondo quanto il Capocomico o Direttore chiede loro per fornire un testo da imparare agli attori della compagnia di cui hanno interrotto le prove. Ovviamente, qui è l'autore reale di questa finzione di recita a soggetto, scritta riga per riga e virgola per virgola, a depotenziare le capacità del Suggestore, ai fini della ‘commedia’ in realtà (ribaltando esattamente il sottotitolo) ‘da (non) fare’. Contemporaneamente le due redazioni di *Sei personaggi in cerca d'autore* rappresentano un caso esemplare di testo preventivo e consuntivo, ove Pirandello – specie come testimonia la fitta espansione delle didascalie nella seconda redazione – rivede il suo testo in rapporto alla fortuna scenica e anche delle idee dei grandi registi che lo avevano allestito (peraltro con produzione di contraddizioni poco segnalate dalla critica: si pensi, rispetto alla prima definizione dei personaggi come individui comuni, apostrofati infatti dal Capocomico-Direttore come dei semplici disturbatori o intrusi, all'idea di far assumere a questi delle maschere che finiscono indelebilmente il loro carattere e, direi, il loro destino).

La storia del Suggestore non è solo quella del detentore del testo di scena, delle sue integrazioni e mutamenti, ma di colui che lo scompone per ‘parti’, secondo un termine centralissimo nella storia del teatro, e che insieme lo tiene perennemente aggiornato, nella sua unità. Nel loro passaggio in deposito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli – poi ritornati agli eredi – ho potuto interessarmi (e dare anche una tesi di laurea su quello relativo a *Il figlio di Pulcinella*) ai copioni di suggeritore di Eduardo De Filippo. Impresa nella mia memoria – come nell'immagine dei *Centochiodi* di Ermanno Olmi – la conservazione del chiodo infilzato nella pagina tra l'una e l'altra riga da tagliare del testo, con un'evidenza di uno strumento tanto materiale quanto reversibile, rispetto al tratto di penna o alla cancellatura.

La vicenda della divisione del testo comincia fin dalle prime recite di volgarizzamenti di commedie classiche nelle corti dell'Italia settentrionale, alla fine del xv secolo, prima soprattutto attraverso il racconto di testi ‘perduti’ perché fatti a pezzi, divisi tra gli attori, e poi di testi che

l'autore teme di veder sostituiti nella loro bontà originale dalla collezione delle parti manipolate, come se le parti di ciascun attore potessero riunirsi in un nuovo organismo, senza controllo autoriale.

Nell'un caso e nell'altro si tratta di rappresentazioni emblematiche che confondono volutamente due piani o livelli della testualità di trasmissione, nonché di affioramento di una retorica autoriale, nel timore che un 'testo di spettacolo' sostituisca e surroggi la creazione del poeta, tanto più inquietante, come abbiamo detto brevemente con Pirandello, nell'imporsi di una nuova figura, dai mansionari di compagnia, ai 'concertatori' capocomicali del testo, fino ai 'direttori' e 'registi'.

Una storia di queste funzioni nel tempo, anche contro le mitologie invalse sulla 'nascita della regia', resta poco praticata nel campo degli studi teatrali, e qui mi basta limitare l'osservazione al fatto che la storia del testo 'scomposto' si conservi nel tempo molto più in là di quanto normalmente si creda, ben oltre allo spazio e alle consuetudini di secoli remoti.

Citerò, dunque, una testimonianza a noi relativamente prossima: «Piccire', fatte da' 'o copione e copiate 'a parte, peché diman' 'a ssera 'a parte 'e Regginella 'a fai tu!».²⁸ Sono le parole con cui Regina Bianchi (morta nel 2013) ricordava, qualche anno fa, il suo primo incontro con Raffaele Viviani e l'ingresso nella sua compagnia in data 1938. Una testimonianza al di qua della cultura del copione completo a disposizione degli attori, ruoli minori e minimi compresi, e collaboratori, nell'età del testo dattiloscritto (magari in copia-carbone), al di qua del testo ciclostilato, fotocopiato, composto in videoscrittura e stampato, che fonda una cultura del supporto alla rammemorazione completamente mutata. Una cultura e un tipo di pratica che disperdono del tutto, a ben guardare, i caratteri materiali impressi nella stessa parola 'copione': testo appunto destinato alla copiatura e, sempre, alla copiatura per 'parti'.

E dalla memoria – probabilmente sul limite della storia di una pratica secolare – potremmo risalire molto all'indietro, fino alle tradizioni delle italiane 'parti scannate', dei francesi *rôlets*, o degli spagnoli *papeles de actores*, tradizioni sulle quali sarebbe interessante gettare uno sguardo unitario, al di fuori dei campi delle singole letterature drammatiche, per una storia materiale del teatro nell'Europa moderna, a partire dal supporto mnemonico per lo spettacolo. Una tradizione che ospita anche – come nel caso del gruppo di *papeles* presso la Biblioteca Reale di Madrid – la sola

²⁸ Viviani (*Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale di Napoli, 29 maggio-12 ottobre 2001*), a cura di M. Andria, Napoli, Pironti, 2001, p. 225.

conservazione di una ‘parte’ di un testo perduto, che richiede in quanto tale una acconcia filologia (per la Spagna si veda il catalogo di Vaccari,²⁹ per la Francia lo studio di Lalou;³⁰ un discorso a parte riguarda la filologia shakespeariana, con molte indagini, riassunte da Tiffany Stern, nel suo bellissimo *Shakespeare in parts*).³¹

Una cultura, quella del testo fisicamente diviso e ripartito, che trapela talora nella stessa invenzione drammatica, laddove i personaggi – sul confine del livello della finzione – rinviano ai limiti di ciò che il supporto cartaceo consente loro di dire e, dunque, determina la loro esistenza stessa di ‘esseri’ sulla scena, e secoli prima di Pirandello. Caso in assoluto esemplare, per lo spostamento dalla pratica di allestimento alla metafisica, la distribuzione dei *papeles* con le rispettive parti che *el Autor* riserva a tutti gli attori nel *Gran teatro del mundo* di Calderón (*da su papel a cada uno*, dichiara una didascalia): invenzione che tocca il suo culmine nell’esibizione di un *papel* addirittura in bianco che viene dato in mano al Bambino, che dovrà infatti semplicemente entrare ed uscire di scena senza dire una battuta (I, 3, vv. 373-74):

AUTOR. Tú, sin nacer morirás.

NIÑO. Poco estudio el papel tiene.

7.

Natale in casa Cupiello si offre, peraltro, come esempio ampiamente rappresentativo, a partire dalla storia della sua composizione. «Parto trigemino con una gravidana di quattro anni», secondo lo stesso Eduardo. Dapprima farsa in un atto nel 1931; poi ampliata a commedia in due atti, con l’aggiunta di una porzione di azione precedente; quindi dramma in tre atti, con chiusura tragica e completo mutamento di forma e senso, nel 1934. Caso ancora e soprattutto significativo perché Eduardo poteva continuare a recitare – davanti a un pubblico non in grado di apprezzare la versione finale e per occasioni secondarie – la versione in due atti, dopo aver scritto e messo in scena quella in tre, a mostrare la natura modu-

²⁹ D. Vaccari, *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

³⁰ E. Lalou, «Les rolets de théâtre. Étude codicologique», in *Théâtre et spectacle hier et aujourd’hui. Moyen Âge et Renaissance (Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes – Avignon 1990)*, Paris, Editions du CTHS, 1991, pp. 51-71.

³¹ T. Stern, *Making Shakespeare. From stage to page*, London-New York, Routledge, 2004.

lare e variamente combinatoria della commedia («Tutti e tre gli atti [...] potrebbero essere recitati come atti unici, oppure abbinati: il primo e il secondo, il secondo e il terzo, ma anche il primo e il terzo»³²).

Il carattere di 'organismo vivente' è visibile a ogni stadio della tradizione testimoniale, su versanti differenti (edizioni a stampa, copioni, di compagnia o di suggeritore, fino alle registrazioni video), e insieme irriducibile in una qualsiasi forma geometrica o algebrica, mentre la natura composita e additiva risulta palese fin dal grado più remoto dell'attestazione. Rispetto a una descrivibilità complessa e ricca riferita a un 'testo d'autore', destinato alla lettura, nelle varie edizioni a stampa (tuttavia non lineare nel senso della pura verticalità), la natura composita dell'oggetto risulta addirittura un dato materiale nella composizione del primo dei testimoni in assoluto disponibili: il cosiddetto 'manoscritto Viesseux', in realtà un manufatto composito e addittizio, in parte manoscritto e in parte dattiloscritto, che mette insieme i preesistenti tre atti, ciascuno nella sua determinazione e cronologia rispettiva. A parte le correzioni, i tagli e le annotazioni (di mano presumibilmente del suggeritore) il 'copione' di partenza esibisce i dati significativi della sua natura di testo di servizio, a partire dalla forma scarna del dettato (che lascia evidentemente libertà di parola sulla scena agli attori) e dalla quasi inesistenza delle didascalie, particolarmente significativa – va osservato – di fronte alla crescita esponenziale che esse conoscono nel tempo nelle edizioni destinate alla lettura. Il 'parto trigemino' e la gestazione prolungata non producono nelle edizioni a stampa né l'apparizione singola dei pargoli né una progressiva, comune, revisione della forma tripartita. Dopo un'edizione in rivista, la prima in volume (*Cantata dei giorni pari*, 1959), mostra due atti coincidenti col testo precedente, mentre il terzo risulta rivisto (nella forma testimoniata da copioni intermedi); i primi due atti appaiono invece

³² E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, p. 710. Prossimo e differente il caso – che si può subito allegare – di un altro spettacolo-organismo vivente che attraversa un mezzo secolo di storia della scena: quello di *Mistero buffo* di Dario Fo, che è, anzi, sotto a questa etichetta, più che un testo, un'ampia galassia o costellazione di 'pezzi' variamente componibili (e variamente composti non solo nelle presentazioni in scena ma nelle edizioni a stampa). Con Fo, tra mobilità e sciattezza, reinvenzione fantasiosa e millantato credito, si arriva fino al caso paradossale – ma ben istruttivo – di quanto si legge nel volume semplicemente intitolato *Teatro* (Einaudi, 2000), dove si dichiara un aggiornamento dei testi "all'ultima versione recitata", mentre questi sono conservati quali erano o variamente smembrati e ricomposti (si veda in particolare la sezione *Fabulazione della resistenza*, che rimonta spezzoni di testi in forma puramente ideale e libresca). Della cura del testo – che finge l'aggiornamento sui dati dello spettacolo – è detta responsabile Franca Rame.

ampiamente riscritti (ancora testimoniati da copioni intermedi) nella redazione che appare nella *Cantata* per Einaudi del 1979.

Ma il dato di gran lunga più interessante – addirittura emblematico, che ha indotto a questo minimo riassunto: il mio intervento non riguarda la filologia di Eduardo – è relativo alla natura della prima edizione a stampa, che presenta non solo – come è lecito attendersi in questo sistema di produzione del testo, legato all'attore-autore e alla compagnia familiare – 'dialoghi arricchiti, soggetti sviluppati, didascalie accurate' rispetto al copione che mostra, fisicamente, il processo additivo, ma una condizione particolare e, appunto, emblematica. Secondo la testimonianza di Isabella Quarantotti, seconda moglie di Eduardo, ad Anna Barsotti, il testo della prima edizione a stampa,³³ in assenza del copione, «venne ricostruito a memoria da Eduardo e Titina» nell'urgenza della pubblicazione, peraltro con l'opzione – in questa 'trascrizione a memoria' – per una meno marcata dialettalità.³⁴ Il caso-limite – in realtà, ancora, estremizzazione di una condizione basilare di 'memoria del testo' – pone alla base della forma 'da leggere' del testo una sua 'rammemorazione ampliata'.

Il caso è istruttivo perché ribalta l'idea consueta, che vuole che un testo scritto si possa 'variare' recitandolo – da soli o in gruppo – 'a memoria': esso mostra come un testo possa invece fissarsi in quanto tale sulla pagina al termine – o a uno stadio sufficientemente definito – di un processo di rammemorazione. E come gli autori possano arrivare alla testualità della pagina facendo i *memoriones* della loro stessa drammaturgia, superando il precedente assemblaggio cartaceo o, in altre parole, esattamente come succede sulla scena, 'andando oltre il copione'.

8.

È evidente che questi aspetti siano particolarmente rilevanti per quelle esperienze in cui l' 'autore libresco' e l' 'autore scenico' convivono, dove l'Autore sia insomma, generalmente anche attore e capocompagnia, al medesimo tempo quello che gli spagnoli chiamano l' *ingenio* e l' *autor de comedias* o di *compañía*.

Non si può tentare questa operazione, se non per via largamente congetturale, con i grandissimi del passato, monumenti delle tradizioni tea-

³³ *Il Dramma*, vol. XIX (1943).

³⁴ De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, p. 816.

trali nazionali, da Shakespeare a Molière, ma si può farlo benissimo con autori a noi più prossimi, per i quali disponiamo di ampia documentazione e altresì della memoria diretta. Ritornerò dunque, a titolo dimostrativo – anche perché ben inquadrato dall'edizione De Blasi-Quarenghi in occasione del centenario della nascita – a Eduardo De Filippo.

Si provi a confrontare la farsa (anzi: 'sketch' nel copione di partenza), la prima in assoluto data alle stampe dall'autore a metà degli anni Trenta – *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929-30) –, dal copione al libro. La forma testuale del libro rimane sostanzialmente stabile nel quasi mezzo secolo che segue alla prima impressione e si mostra assai lontana dalla traccia del copione, in un arco temporale in cui il testo recitato è sicuramente mutato. Non si tratta solo di una forma 'preventiva' e di una forma 'consuntiva', di un testo di partenza sintetico che serviva alla rammemorazione e che lasciava campo a quella che si chiama comunemente l'improvvisazione (o, meglio, alla modulazione arricchita dalla progressiva esperienza scenica), nella comune gestione dei fratelli Eduardo e Peppino, prima della separazione. Il testo d'arrivo sembra metterci di fronte a un caso lampante, addirittura da manuale, di resa grafica del parlato e dell'intonazione, mentre quello di partenza sembra povero e poco articolato, però in una direzione diversa da quella da cui abbiamo inizialmente preso le nostre distanze. E, infatti, un confronto più attento rivela un doppio fondo, meritevole di opportuna riflessione.

Eduardo marca, sulla pagina, in un'articolazione sintattica pur regolare, i caratteri del semi-analfabetismo del povero guitto, con un esatto ribaltamento rispetto alla forma iniziale, dove sono invece pressoché assenti le sottolineature degli idiotismi e dominante risulta la commistione di una libera struttura del parlato:

SIK SIK. è il mio nome d'arte io faccio il *prestigiatore* lavoro in questo teatro, il mio aiutante, il mio segretario ha mancato all'appuntamento. Ho bisogno di una persona che si mette nella sala del teatro *facenno vedé* che è uno del pubblico e mi seconda qualunque gioco io faccio. *Si me facite vuie stu* favore io vi do la poltrona gratis e 10 lire di compenso che dite?³⁵

SIK-SIK. (*assumendo un'aria d'importanza e cercando di usare un linguaggio analogo*) Sik-Sik, è il mio nome d'arte. Faccio il *prestigiatore* e lavoro in questo *tiatro*. Il mio aiutante... Il mio *sigritario* non è venuto, ha mancato all'appuntamento... Io *avrebbe* bisogno di una persona che lo *rimpiazzerei*... Una per-

³⁵ De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, p. 544.

sona che si mette nella sala del *tiatro*, *facenno vedè* ch'è uno del pubblico e che mi seconda, me fa 'o palo a qualunque giuoco faccio. Si me facite stu favore, io ve do na poltrona gratis e dieci lire di compenso. Che ne dite?³⁶

L'oralità, sovente inseguita dagli studiosi che ragionano di queste faccende, sembra risiedere piuttosto nell'approssimativo flusso di parole messo su carta, con la sua costitutiva commistione, che nel prodotto finito, dove piuttosto vediamo un'immagine commentata dello spettacolo: si contrapponga non solo la prosa al minimo indispensabile di puntelli sintattici, ma i luoghi indubbiamente caratterizzanti, per esempio la forma *prestingiatore*, rispetto al più facile risaputo cliché comico dell'imperizia nell'uso di congiuntivo e di condizionale (*Io avrebbe ... lo rimpiazzerei*).

Si veda un altro esempio, relativo a una battuta che conosce l'introduzione di una significativa didascalia di commento, che marca esattamente il processo di presa di distanza dello scrittore Eduardo dal personaggio quale rappresentazione estremizzata del suo stesso mondo di provenienza:

Come primo esperimento faccio 'o gioco de bicchieri. Tiene mente a me io dico se c'è qualcuno del pubblico che desidera salire in palcoscenico. Tu haie dicere subito vengo io. M'arraccumanno si nò po essere che saglie uno d' 'o pubblico nun stamme d'accordo e me scumbine tutte cose.³⁷

Come primo esperimento, faccio 'o gioco d'e duie bicchiere. Tiene mente a me. Io dico (*cercando di dare un'intonazione stretta e settentrionale alla sua parlata, tra lo sgrammaticato e il provinciale, proprio di quegli artisti ignoranti che non esitano a rivolgersi al pubblico pur senza averne le possibilità*): "Pubblico rispettabile. Qui non s'imbroglia a nisciuno. Questi sono tutti *giuoca senza pripurato, anza* per evitare qualunque sospetto, io *risirero un controlla*, una persona del *pubblica*, che viene qua in palcoscenico a cunstatate con i propri occhi". (*Facendo finta di rivolgersi ad un pubblico immaginario e precipitando le parole per dare un certo tono al discorso*) "Si c'è qualche persona del pubblico che vuol venire in palcoscenico, signori?" Tu subbeto rispunne: "Venche io!". M'arraccumanno, si no pò essere che saglie uno d' 'o pubblico che non sta d'accordo cu me e me scumbina tutte cose.³⁸

L'opposizione tra le due versioni, 'consuntiva' e 'preventiva', offre da una parte l'invenzione e la dilatazione di palcoscenico e dall'altra la

³⁶ Ivi, p. 515.

³⁷ Ivi, p. 545.

³⁸ Ivi, p. 516.

secchezza di un sommario, il racconto commentato della rappresentazione all'essenziale materiale verbale di lavoro per questa. L'impronta forte di oralità si situa però non nella ripartizione netta dei piani e dei livelli nella forma consegnata alla lettura, quanto, al contrario, nella scarna definizione originale, vale a dire nell'«immagine acustica» del parlato che essa offre (riprendo qui una definizione di Gianfranco Folena relativa al linguaggio di un altro grandissimo napoletano, il Gennarantonio Federico librettista di Pergolesi).³⁹ La minore o pressoché assente cura grammaticale – e la mancanza di sottolineatura ostentata dell'idio-tismo – riserva qui dati davvero originali di una trascrizione del parlato di partenza (si veda, per esempio, il costruito libero, senza nesso relativo: «saglie uno d'ò pubblico nun stamme d'accordo»). Potremmo dunque parlare anche di una 'oralità consuntiva' (o meglio, di un'immagine riflessa di oralità) e di una 'oralità preventiva', e dipende da quale delle due vogliamo inseguire, a patto ovviamente di non confonderle.

Il testo consuntivo appare un testo 'completo' e per questo – oltre ovviamente che per essere il testo che l'autore consegna al libro – più rappresentativo, non nel senso però di memoria della rappresentazione, se non nell'idea di essa.

9.

La caratterizzazione di Sik-Sik e la stilizzazione dell'idio-tismo in un costruito del tutto regolare potrebbero invitare a retrospezioni nel campo in cui Eduardo marca – attraverso questo testo – la sua stessa ascesa come autore e il processo di distinzione dal parlato allo scritto che la caratterizza. Il caso è ragguardevole, anche perché il suo primo libro incorniciava lo sketch tra un mannello di liriche, nella presa di distanza dalla categoria dell'artista guitto, soggetto di identificazione comica in quanto – come mostrano le didascalie ora viste – oggetto di distanziazione nella scrittura del suo «interprete» (scritto esattamente così, per due volte, secondo una significativa, ovviamente non voluta, impronta digitale nella premessa).

Dunque retrocedendo, un documento eccezionale è sicuramente rappresentato dai copioni del grande Pulcinella Antonio Petito, disponibili al lettore grazie alla trascrizione di Ettore Massarese. Il curatore notava l'ovvietà della dichiarazione del semianalfabetismo dell'autore («cosa

³⁹ G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, p. 292.

troppo ovvia perché la si debba ripetere e sottolineare»),⁴⁰ mettendo in rilievo l'interesse del carattere pregrammaticale e, indicazione puntuale, di «scrittura 'uditiva', ossia una scrittura derivata, senza mediazioni, dalle forme del parlato (e quindi dell'ascolto)», cosa che mi sembra detta benissimo e che fa il paio con l'«immagine acustica» ripresa da Folena, che si potrebbe dire la forma riflessa di questa, spontanea e naturale.

Ne riporto un solo, piccolo, campione, dalla commedia *A' Paolommella* (sul frontespizio *Apalommella*), particolarmente efficace anche per l'assenza di soluzione di continuità – come nel flusso che agglutina le parole – tra testo, didascalia finale e sottoscrizione, che menziona l'anno e le eccezionali condizioni della composizione:

BARO. misericordia via

BAR. scape scape

GIO. ache sodisperata (*ibalerini vono sequitare abalare*)

FELI. mama mo efatte

PALO. signo perdonatece

LISA. mama

ANETA. Signo

PEP. Sorella teneprego lamiraglie

MENE. elamiraglessa

LUI. facite pace efacime nasola famiglia

GIGI. e anobilta

PUL. tu quanobilta aricordete che sinata specajole

GIG. simaricorde veperdone balate candate e faciteme pasa staturpia che me benute

TUTTI. eviva, *sequita i lballo e canto e con fuochi di begalli termina la comedia, scritta senza testa col timorpanico e colla paura del colera del 1873.*

Si tratta di un testo che per superare il primo impaccio di lettura avrebbe bisogno di essere ridisteso in una trascrizione interpretativa (pur-troppo modalità scontata da larga parte della drammaturgia di *Petito*), separando parole, introducendo segni diacritici e punteggiatura, per mettere a suo agio un lettore, del resto non previsto; viceversa, una lettura ad alta voce, anche da parte di un lettore non particolarmente abile, lo restituisce immediatamente alla comprensione di chi ascolta. Si tratta, mi sembra, di un esempio singolare e illuminante. E si tratta di una lingua in cui 'tutto è orale', comprese le didascalie d'apertura che descrivono la scena; per esempio:

⁴⁰ *Tutto Petito*, I, a cura di E. Massarese, Salerno, Torre, 1978, p. 35.

Lasciena rapresenta il palazzo di D. Luiggi aposilipo Gran tenta di velluto scarlata con frappe doro laci e fiochi tutta parapettato con grosso labadaro nel mezzo due colonette dorate con candelabri sopra in mezzo infondo grossa poldrona e 4 Sedie dorate con spaliere alde alla reale latenda nel mezo asuotebo si deve aprire e vedersi una ringniera di ciardino che scopre tutta lariviera di posilipo illuminata⁴¹

In questo flusso verbale o, se si preferisce, discorso immediato inconsapevole, si può vedere una sorta di condizione nativa – ingenua e aurorale – variamente inseguita dai tentativi, chiaramente ‘colti’ e riflessi, di rendere sulla pagina la libertà della parola orale, la frammentazione e ripetitività del parlato quotidiano, il flusso del pensiero direttamente esternato, dal parlante solo o nel dialogo, che caratterizza alcune delle esperienze più significative della codificazione teatrale del secondo ed estremo Novecento.

Può essere un confronto spiazzante – anzi, mi auguro lo sia – mettere a specchio la fissazione precaria del semicolto, ‘scritta per modo di dire’, che paga sulla pagina del libro il pedaggio della grammaticalizzazione e dell’effetto dell’idiotismo ridotto a pura macchia comica, con la scrittura ‘d’autore’ che si fissa già in partenza ricercando una ‘messa in pagina’ portatrice del grado della sua esperienza di naturalità o, che è lo stesso, dell’impossibilità di comunicare che quotidianamente caratterizza la nostra condizione.

Ho discusso altrove della forma di ‘messa in pagina’ di Thomas Bernhard, in una netta distinzione della prosa narrativa dal ‘parlato’ teatrale, e ho richiamato anche il caso – sicuramente da esso dipendente, benché limitatamente ad alcune opere – di Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*, in particolare). Il primo – sistematicamente – e il secondo – parzialmente – tendono all’abolizione della stessa punteggiatura, utilizzando l’andata a capo come indicativa di una pausa, posta anche la caratterizzazione di un parlato interrotto e sconnesso, non come un flusso di coscienza, ma in una mimesi della dialogicità reale, spezzata e inconcludente. Per contro, non a caso, il testo didascalico resta di articolazione pienamente sintattica e corredata dei segni interpuntivi, come sempre segnalato dal corsivo.⁴²

Le ‘battute’ bernhardiane – si tratti di dialogo o di lunghe tirate individuali – si caratterizzano nella loro marca di ossessività per una definizione libera e fluttuante, come è appunto proprio del discorso orale, con

⁴¹ Ivi, p. 239.

⁴² Cfr. P. Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 33-42.

salti da un pensiero all'altro, andare e venire, indeterminatezza, sospensione, ripetizione estenuante. Si tratta di un sistema esattamente opposto a quello della scrittura senza andate a capo, dove la ripetizione è calata dentro a una piena regolarità sintattica, del flusso di parola o memoria che caratterizza la prosa narrativa dello stesso autore. La messa su pagina bernhardiana – ecco il punto – abolisce del tutto la demarcazione principale: elimina il punto fermo, il punto interrogativo o esclamativo, i puntini di sospensione. Tuttavia la maiuscola – posto un regime di libera fluttuazione discorsiva – determina come segno sulla pagina l'inizio di una nuova proposizione, pur nella forma aperta e indeterminata. Ogni andata a capo indica le pause della voce, che sono inevitabilmente anche – quale e quanto esso sia – pause del significato.

L'andare a capo continuo appare qui, e sistematicamente in tutta la drammaturgia di Bernhardt, di contro all'impaginazione 'normale' delle battute che si vede generalmente nei testi di Lagarce, benché la scansione non abolisca i segni di articolazione sintattica, e con l'alternanza di sintagmi brevi e di porzioni di testo più lunghe, che occupano cioè più righe. Georges Zaragoza ha osservato a questo proposito alcuni elementi caratterizzanti, a partire dal significato della disposizione a 'versetti' (*versets*: con un'eco di Paul Claudel), marcando la continua oscillazione di coordinamento di genere e numero e di tempo verbale che sta a rappresentare la costruzione in atto della parola da parte del parlante, come noi del resto facciamo nella vita reale, cogliendo – ciò che è più rilevante – come questa continua messa a fuoco del discorso interagisca a una costruzione rapsodica o spiralizzante, potremmo dire forse lirica, del senso, nella ripetizione dell'enunciato (ma mai dell'informazione essenziale). Capitale è in quest'analisi il riconoscimento di un elemento basilare: Lagarce abolisce non tutti i segni interpuntivi come Bernhard, ma solo quelli – il punto e virgola e due punti, in particolare – che designano un rapporto di senso logico tra due segmenti o frasi. Se la virgola delimita «un group de mots qui fait sens», essa non indica tuttavia minimamente una pausa o una respirazione. E – detto benissimo, anche con l'esemplificazione (cioè la trascrizione) di come un attore leggerebbe o ricomporrebbe le battute di Lagarce secondo i cliché invalsi – il saggio di Zaragoza ci offre una definizione esattissima del procedimento dell'andata a capo, quale *unité de souffle*, unità di respiro e non necessariamente di articolazione del senso.

MARZIA PIERI

*La commedia del '500 fra palco e libro**The comedy of the 1500s between stage and book*

ABSTRACT

The analysis of early Cinquecento plays, written in an age in which classically based theatre developed its own modes of expression and concepts of drama, must combine textual philology with the history of performance, specifically analysing the material context of how texts were produced and circulated. By examining the crucial role of dedicatees, who were learning to 'recognize' and share the novel experience of spectatorship (at court, in the academy, or in groups of pleasure-seekers), we can decode the evolution of performing and music in compositions that still retain elements of orality. These often became 'comedies' through their realization on stage, in large part because early vernacular printers created so-called 'saddlebag leaflets' that recorded performances for an emerging and lucrative entertainment market.

Keywords

comedy; press; audience; buffoonery; dramaturgy.

marzia.pieri@unisi.it

Università degli Studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Via Roma 47 53100 Siena

L'area spuria della storia dello spettacolo, fatta di documenti senza monumenti, riguarda oggetti e linguaggi da mettere in relazione pescando in una galassia testimoniale dalle caratteristiche anomale. Ciò accade precipuamente nel primo trentennio del '500, quando i testi di destinazione recitativa, ancora subalterni all'occasionalità del consumo, sono talvolta persino difficili da riconoscere come tali. Sul teatro rinascimentale si è attestata in Italia, dagli anni '70, una nuova frontiera di studi che ha rifondato una storiografia al plurale, relativa a spazi, apparati, attori, danze e musiche, in cui tuttavia le indagini sulla drammaturgia sono rimaste a lungo relativamente al passo; pesava lo stigma della letterarietà, che nel passato aveva egemonizzato il campo degli studi tea-

trali, e pesavano accademicamente anche le biografie di molti protagonisti, spesso letterati di partenza, che finivano per restare intrappolati in una specie di terra di nessuno rispetto all'uno e all'altro fronte: ripudiati dagli italianisti puri e guardati con sospetto dai nuovi compagni di strada, impegnati in quegli anni a mettere a punto una storia "materiale" dello spettacolo di cui c'era effettivamente un gran bisogno.¹

Così la ricerca ha proceduto a lungo su binari paralleli in dipartimenti universitari, riviste e convegni separati: i filologi e i linguisti facevano il loro lavoro su manoscritti e stampe, fissando stemmi e identificando varianti; gli studiosi di spettacolo si occupavano di feste, iconografie, apparati, indotti economici, attori e committenti, lasciando in secondo piano la cosiddetta letteratura teatrale che tenderebbe a spiegare i testi solo con i testi. Oggi il quadro è per fortuna mutato, le reciproche difidenze disciplinari sono in dissolvenza, e, mentre la ex-avanguardia dei teatrologi si è un po' appannata anche per un eccesso di contemporaneità, i filologi gettano sguardi rinnovati sulla testualità drammatica di antico regime. Lo spettatore teatrale, un personaggio nuovo di zecca il cui contributo al definirsi del teatro cinquecentesco conta alla pari di quello della drammaturgia o dello spazio scenico che in quest'epoca vengono "inventati" e formalizzati, è ora al centro dell'attenzione come soggetto che contribuisce attivamente a riconoscere e plasmare le forme dei testi drammatici quale membro attivo di sodalizi festivi, frequentatore pagante di spettacoli pubblici, lettore solitario di un teatro di carta, o magari interprete amatoriale di accademia, di convento o di collegio.

Sulla filologia dei componimenti teatrali Ecdotica ha ospitato nel 2014 un saggio risolutivo di Anna Scannapieco,² in cui si faceva il punto su una serie di questioni che vorrei preliminarmente dare per scontate: che l'antinomia fra teatro/testo e teatro/spettacolo è un falso problema e che l'esistenza della cosiddetta "letteratura teatrale", certo sopravvalutata e da ridimensionare, ci obbliga comunque a dare attendibile forma alle stampe e ai manoscritti che la conservano, tenendo in debito conto la loro relazione con la scena e la loro specifica natura fabbrile (sempre importante per qualsiasi testo, ma per quelli teatrali ancora di più); i problemi che si pongono vanno affrontati con pragmatismo, resistendo alle tentazioni opposte della complessità e della semplificazione.

¹ Per una ricognizione su questa vicenda cfr. M. Pieri, «Il made in Italy sul teatro rinascimentale: una nuova frontiera culturale», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. XVI, 1-2 (2013), pp. 27-36.

² A. Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», *Ecdotica*, vol. XI (2014), pp. 26-55.

In materia di testualità drammatica, del resto, non ci sono quasi mai né originali manoscritti, né autorialità sicure, ma una polimorfia di testimonianze in cui è arduo e inopportuno aspirare a *ne varietur* consuntivi o preventivi ed ha poco senso tentare di distinguere fra copione e libro. Ogni testo ha la sua storia e ogni edizione fa storia a sé. E «la filologia dell'attimo fuggente»,³ che ambirebbe a restituire l'infinita stratificazione delle riscritture, è altrettanto illusoria di quella che ne vorrebbe imbalsamare una versione assoluta. Siamo in presenza di canoni liquidi, liquidissimi, di una genetica instabilità che obbliga la scienza del testo a contaminarsi con molto altro: la chiamerei, banalmente, la filologia del contesto. Tutte considerazioni che si attagliano con particolare evidenza al trentennio pre-bembiano in cui si produce, per via di accessioni sperimentali per niente rettilinee, la cosiddetta "invenzione" del teatro moderno, che dall'Italia consegnerà all'Europa i modelli della drammaturgia classicistica e della scena prospettica unitaria come spazio della rappresentazione (e più tardi anche la sala a palchetti del teatro all'italiana e il dramma per musica), nonché le poetiche di riferimento su cui continuerà ad esercitarsi per un paio di secoli l'esegesi aristotelica. L'eccellenza del *made in Italy* teatrale e musicale disseminato da intense migrazioni sei e settecentesche di libri e di uomini (cantanti, attori, musicisti, scenografi, costumisti, architetti ...) sarà per il nostro paese un fenomeno identitario e di lunghissima durata. All'Europa arriveranno anche, per via di libri o di spettacoli, le commedie, le tragedie e le pastorali italiane selezionate dal canone letterario e dai repertori, su cui si innesteranno per contaminazioni le grandi drammaturgie elisabettiane, del *grand siècle* e del *siglo de oro*. Ma questo punto di arrivo non deve condizionare lo sguardo sui confusi esordi della storia, in cui narrato e agito, poesia e prosa, teatro e novella, orale e scritto sono in continuo movimento, e i testi superstiti fissano soltanto provvisori equilibri.

In questi decenni di incubazione svettano già alcuni capolavori che modelleranno la drammaturgia moderna, e che, pur studiattissimi, continuano a riservare delle sorprese. Machiavelli commediografo ritrova ora il suo profilo di improvvisatore e canterino grazie al lavoro di Luca Degl'Innocenti nell'équipe di Leeds guidata da Brian Richardson che si occupa di oralità, mentre Pasquale Stoppelli, sulla base di inoppugnabili marche testuali e contestuali, gli ha restituito la *Commedia in versi* di cui si era impadronito Lorenzo Strozzi, ha evidenziato i sottotesti spettacolari e i dettagli performativi interni all'*Epistola della*

³ Ivi, p. 30.

peste, e lo ha rivelato precocissimo utilizzatore della *Celestina*.⁴ Anche la *Calandra* di Bibbiena, l'altro archetipo opposto e complementare della moderna commedia volgare, si è rivelata, nei lunghi scavi di Giorgio Padoan, un oggetto altrettanto inafferrabile, un *hapax* misterioso che sembra nascere fatto e finito come Minerva dalla testa di Giove, ma che affonda in realtà nella mobile humus della buffoneria romana e ha subito molte rielaborazioni già nel suo immediato consumo: prima allestita da Castiglione, in chiave neo-platonica e cortigiana, nel carnevale urbinato del 1513 con un prologo scritto da lui per l'occasione; poi rifatta dall'autore (che pochi mesi dopo ne aveva smarrito il testo) per una recita esclusiva davanti al papa in cui fu la scenografia unitaria e multipla di Peruzzi a esplicitare mirabilmente la rivoluzionaria compattezza della favola in una prova davvero fondativa che, ci dice Vasari,⁵ rilanciò la fortuna del genere commedia, ormai in dismissione e in esaurimento, a soli cinque anni dalla mitizzata *Cassaria*, per la sazietà ingenerata nel pubblico dalle monotone e piatte volgarizzazioni plautine con cui la si identificava. Dopo questo exploit, Bibbiena abbandona a se stessa la *Calandra*, che viene recitata con successo in giro per l'Italia e riaggiustata di volta in volta per i nuovi pubblici destinatari cambiando i prologhi e molti rimandi interni. C'è una princeps senese intercettata non si sa come nel 1521 dopo la sua morte e ci sono varie e difformi stampe occasionali, mentre la versione più stabile e "regolare" a cui facciamo riferimento risale a un'edizione romana di Minizio Calvo del 1524 compresa in una collanina di sette commedie volgari date in luce senza

⁴ Si rimanda a L. Degl'Innocenti, «Machiavelli canterino?», in *“Al suon di questa cetra”*. Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 101-151; *Commedia in versi da restituire a Niccolò Machiavelli. Edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018; N. Machiavelli, *Epistola della peste. Edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

⁵ «E quando si recitò al detto papa Leone la *Calandra*, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra: et in queste si fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dimesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni [...] basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempii, di loggie e d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima» (G. Vasari, «Vita di Baldassarre Peruzzi Sanese, pittore et architetto», in *Le vite*, vol. IV, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1878, p. 600).

paratesti di alcun tipo: è il tentativo, da parte dell'antiquaria Accademica romana degli ex-pomponiani, di fissare un canone letterario di commedia coevo alle discussioni suscitate dalle *Epistole* di Trissino sulla base esclusiva della "regolarità" linguistica, selezionando un eterogeneo manipolo di commedie recitate fra Roma e Urbino in età leonina, dove la *Mandragola* e la *Calandra* sono confuse e allineate senza soluzione di continuità con titoli alquanto anodini come il *Formicone* o l'*Eutychia*.⁶ Su questo capolavoro si continuano a scoprire dettagli di commento per nuove note a piè di pagina via via che si allargano le conoscenze sulla Roma circostante da cui nacque e sulle successive tappe della sua diffusione:⁷ la Venezia delle stanze teatrali a pagamento, la corte di Mantova o quella di Lione, dove venne recitata nel 1548 come eccellente manufatto spettacolare fiorentino in onore della nuova regina Caterina de' Medici, lasciando confusi e perplessi gli spettatori francesi ancora digiuni di rappresentazioni drammatiche. L'evidente identità teatrale di questo coltissimo componimento non contraddice la sua stretta parentela con i linguaggi del carnevalesco (Raffaello dipinse sul sipario della recita romana i «capricci» di fra Mariano, compagno di sguaiate bravate del «moccicone» Dovizi), e forse ci sarà ancora da decifrare qualche ulteriore passaggio di questa storia che fa tutt'uno con il testo. In casi simili, dati di tipografia o testimonianze di fruizione possono valere quanto e più di un dettaglio diacritico, e una notazione di Burcardo sui carnevali di Testaccio rivelarsi più utile di una variante morfosintattica; sono le prospettive macrotestuali che soprattutto soccorrono l'interpretazione, per via di comparazioni a largo raggio invece che di linee interne.

Un altro esempio piuttosto estremo di questi possibili approcci, questa volta ancora da approfondire, è offerto dall'*Arcadia* di Sannazzaro, che può essere pensata, suggerisce Francesca Bortoletti, anche come una sintesi transcodificata di invenzioni teatrali, di numeri scenici recitati alla corte aragonese che stanno emergendo da cronache e manoscritti; la presa d'atto di una tale genesi performativa aiuta a spiegarne il successivo destino, leggendola (anche) in chiave teatrologica, come «documento di ri-presentazione in forma di scrittura dei sistemi di comu-

⁶ P. Cosentino, «Sette commedie per Minizio Calvo», in *Il teatro a Roma prima della Cortigiana (1525)*, a cura di G. Crimi, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 43-61.

⁷ Recentemente, ad esempio, Giuseppe Crimi ha identificato nel Martino d'Amelia evocato nel prologo, sempre liquidato dai vari curatori del testo come sciocco proverbiale, un buffone reale attivo in quegli anni fra Mantova e Ferrara, aggiungendo una nuova tessera al sottotesto metateatrale della commedia (G. Crimi, «Tra Boccaccio ed Erasmo: riflessioni linguistiche intorno alla *Calandra*», *ivi*, pp. 108-110).

nicazione della poesia orale e recitativa elaborati dalla cultura umanistica entro i moduli della drammaturgia teatrale di corte e la cultura della festa». ⁸ Sotto la maschera di Sincero, Sannazzaro trasfigura la propria concreta esperienza di intrattenitore, attore e apparatore dall'ambito della recita a quello della narrazione, e utilizza il romanzo come *reductio ad unum* di una serie di pratiche discorsive fitte di rimandi a chiave. Al suo interno, nonostante la straordinaria compattezza linguistica, le suture restano visibili e vanno interpretate. Se questa lettura è appropriata, il destino cinquecentesco dell'*Arcadia* di diventare una sorta di "generico" lirico, teatrale e musicale soggetto a infiniti riusi può essere riconosciuto allora come una sorta di ritorno alle origini: con estrapolazioni "alte" (quali le vere e proprie *mises en espace* di alcune egloghe realizzate per esempio a Ferrara nel 1506 e 1508 da Tebaldeo, Niccolò da Correggio e Ercole Pio), e prevalenti saccheggi indiscriminati sui palcoscenici pastorali minori e minimi della penisola.

E risulta allora quanto mai pertinente la scelta dello stampatore Bernardo di Filippo Giunta di dedicarne l'edizione fiorentina del 1515 all'improvvisatore Cristoforo Fiorentino. ⁹ A quest'altezza cronologica la rinomanza del «venerando poeta Altissimo» può offrire cioè un autorevole «scudo» all'opera del «doctissimo» Sannazaro Napoletano: nel comune orizzonte di occasionalità a cui entrambi appartengono, lo status del canterino di piazza sovrasta per il momento quello del poeta aristocratico, che in veste di cortigiano fa a corte cose non tanto diverse da lui e, alla fine, meno prestigiose. La fortuna/sfortuna rapsodica di questo sacro testo risulta dunque illuminata se ne recuperiamo la spuria origine nella terra di nessuno ai confini fra teatro e poesia.

Il punto è che la triade vitruviana di commedia, tragedia e pastorale messa a punto negli anni '40 da Sebastiano Serlio nel suo *Secondo libro de prospettiva*, con le famose incisioni dei rispettivi bozzetti scenici che

⁸ F. Bortoletti, «*Arcadia, festa e performance* alla corte dei re d'Aragona (1442-1503)», *The Italianist*, vol. XXXVI (2016), p. 1.

⁹ «Avendo noi a' giorni passati nella nostra stamperia i versi e prosa del Sannazaro Napoletano, uomo doctissimo, diligentemente impresso, vogliamo che sotto il vostro nome, come sotto un fortissimo scudo, eschino fuori alle mani degli altri lettori [...] Pregandovi che ancora voi le vostre fatiche e vigilie a essere impresse ci accomodate, acciocché quegli che non possono in presenta el vostro improvviso udire, al manco negli scritti cognoschino che non senza cagione la Ciptà di Fiorenza vi porta singularissimo amore» (L. Degl'Innocenti, «Testi a stampa e performance (sull'Altissimo, Leonardo, Aretino, lo Zoppino e qualche altro canterino)» in Idem, «*Al suon di questa cetra*», pp. 15-16). L'edizione esce nel marzo 1515, a ridosso di quella veneziana di Aldo Manuzio del settembre 1514 che inaugura la vulgata cinquecentesca dell'opera.

faranno scuola (anche in questo caso la norma scenografica precede quella drammaturgica, ancora *in fieri* per la tragedia e la pastorale), ha poco a che fare con il bacino dei testi recitabili o recitati in quest'epoca; è solo un'etichetta classicistica da integrare con molto altro, così come va corretto lo schema rettilineo che nei manuali fa emergere trionfalmente dalla festa signorile il cammeo della commedia plautina volgarizzata; la centralità dei famosi "festival" teatrali di Ercole I ne esce assai ridimensionata. La commedia, in apparenza così connotata sul modello latino, in verità nasce e cresce "rappresentata", e solo in seconda o in terza battuta si fissa in scrittura e si definisce in tipografia. In certi ambienti, Plauto e Terenzio continuano a lungo a essere recitati in latino fino a metà secolo e i loro pedissequi volgarizzamenti in versi, che si continuano ad allestire nelle corti inseguendo la moda lanciata dagli Este, sono una fetta minoritaria all'interno della congerie di rappresentazioni di farse, contrasti, egloghe, tenzoni poetiche, *acti* scenici da parte di brigate fiorentine, veneziane, e senesi; testi che poi si dissolvono in ibridi narrativi e in compilazioni di vario genere, oppure vengono truccati in forma di «commedie nove» grazie al fiuto pubblicitario dei primi stampatori di libretti volgari di spasso o da bisaccia destinati al nascente mercato dell'intrattenimento che va crescendo in parallelo al circuito delle recite. La decifrazione filologica di questi passaggi ha bisogno di scavi da compiere pescando in bacini circostanti ufficialmente non teatrali (per esempio novellistici o trattatistici). E del resto, fino agli anni '40 le commedie volgari sono relativamente poche e molto diverse le une dalle altre – basti pensare all'abisale differenza fra la compatta *Mandragola* e la commedia-mondo *Cortigiana*, per non parlare degl'*Ingannati*, della *Veniexiana* o dell'*Anconitana*. Solo in seguito la produzione si impenna, fino alle circa 250 commedie cinquecentesche cosiddette "erudite" che sono state censite, quando scrivere una commedia è diventato un esercizio combinatorio quasi seriale, come quello di comporre un canzoniere amoroso.¹⁰

L'elemento più interessante che sta mutando il quadro sui due fronti della filologia testuale e della storia dello spettacolo è proprio il loro apporto di promotori e distributori di questo teatro nascente di primo

¹⁰ «Commedie in buon numero furono composte e rappresentate e pubblicate in Italia durante i primi quarant'anni del Cinquecento, ma ancora, specie per i primi trent'anni, insistiamo a cercarne, e possiamo contarle e pesarle una ad una. Dopo il 1540 e fin oltre il 1560 il numero di commedie diventa tale che sfugge al controllo dello studioso che non sia specialista, e vorrei dire collezionista» (C. Dionisotti, «La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento», in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 235).

'500 alla pari dei principi committenti e degli umanisti che il teatro si limitano a pensarlo: senza di loro le cose sarebbero andate diversamente e, dove non ci sono o fanno altro, per esempio a Napoli, un moderno teatro volgare non decolla fino a fine secolo. Molti di costoro sono in origine attori e canterini che smerciano pagine scritte a latere delle loro esibizioni, altri sono tipografi che si mettono in società con questi efficaci piazzisti della loro merce presso un pubblico di spettatori che stanno diventando anche lettori. Le due esperienze della visione e della lettura crescono e si definiscono in reciproca e strettissima relazione con qualche margine di equivoco: il libro fissa delle pratiche di oralità, ma viene a sua volta promosso per via orale; i paratesti e gli assetti redazionali conservano tracce evidenti di questa doppia natura. Messa in pagina, la recita si riordina e si allunga, si dota di prologhi, è ripartita (spesso pretestuosamente) in atti e scene distinguendo battute e didascalie, e provvista di argomenti e dedicatorie che, per via di successive ri-emissioni, chiariscono *in progress* le istruzioni per l'uso di un format drammatico vero e proprio, o semplicemente ne registrano la parallela crescita scenica. Il più celebre e ardito fra questi pionieri è Niccolò Zoppino, ex-cantimpanca ferrarese e pasquinista irriverente a fianco di Aretino, che mette su bottega a Venezia e, in società con vari attori girovaghi come Paolo Danza o Vincenzo di Polo, inventa i modelli tipografici di una moderna letteratura volgare. Nella sua folta produzione, il teatro, a partire dalla seconda metà degli anni '20, diventa il settore trainante, e comincia a emergere come tale, con titoli e autori, dalle miscellanee liriche in cui veniva originariamente confuso con altro.¹¹ La ricostruzione di questi contesti e di questi scambi si rivela assai utile per tracciare nuove mappe, collegando, ad esempio, il bacino rusticale toscano o l'egloghistica meridionale a quello veneto.

Faccio l'esempio di un laboratorio a più mani legato a Siena su cui di recente si è molto lavorato: in questa rissosa e vitale repubblica si praticano intensamente recite e musiche in un circuito di accademie e congreghe aristocratiche e borghesi; l'attività teatrale è un'espressione specifica della vita sociale e politica, sistematicamente testualizzata e spesso anche stampata, a partire dal 1510, nella bottega di Giovanni Landi, detto Giovanni delle Commedie, e da qui si irradia un po' dovunque grazie a una serie di scambi con le fiere librerie di Faenza e del nord Italia e

¹¹ Una preziosa monografia di Luigi Severi ha messo ora a disposizione di nuove piste d'indagine i cataloghi e la storia della bottega: L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009.

con lo Zoppino. Ci sono tre scomparti distinti di questa vicenda: quello dei cosiddetti comici-artigiani, borghesi semi-colti di inizio secolo fra cui sono riconoscibili nove autori e a cui si riferisce un corpus di circa 76 titoli; quello dei Rozzi, borghesi e popolani associati in Congrega dal 1531, con oltre 100 componimenti disponibili; e quello degli aristocratici Intronati, inventori e divulgatori in Europa della cosiddetta *romantic-comedy* patetica e romanzesca, che scrivono e recitano i loro parti drammatici collettivamente in forma di commedie regolari molto legate, come accade per la *Calandra* rispetto a Roma, alla circostante vita senese. Nel 1992 Cristina Valenti¹² allestì un prezioso regesto bio-bibliografico sui comici artigiani, i cosiddetti pre-Rozzi, che ha fatto da apripista per rileggere questo corpus nella prospettiva, per così dire, olistica che risulta la più fruttuosa, rimettendo a fuoco i linguaggi e le forme di una proto-drammaturgia musicale e recitativa che si irradia con straordinaria fortuna fino a Napoli, a Roma e a Venezia.¹³ Quanto alla folta produzione rozzesca, la meno esportata fuori di Siena visto lo status sociale e le posizioni politiche degli interessati, è riemerso nel frattempo un documento molto interessante a cui sta lavorando Claudia Chierichini, e su cui abbiamo organizzato un recente convegno senese: uno zibaldone manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale (*Quistioni e Chasi di più sorte recitate in la Congrega de' Rozi per I Rozi*, H XI 6 [S]) steso a più mani fra il 1532 e il 1549, che verbalizza i contenuti delle riunioni del consesso in forma di "questioni" in prosa o in versi, proverbi, abbozzi di commedie, restituendo in presa diretta il backstage della loro drammaturgia. Anna Scannapieco, intanto, ha mirabilmente restaurato l'opera del più inquieto e interessante di questi drammaturghi, Salvstro Cartaio detto il Fumoso, ricostruendo genesi, consumo e fortuna editoriale della sua produzione di metà secolo.¹⁴ L'accuratezza filologica

¹² C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

¹³ Rimando in particolare a M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS, 2010; Idem, «Mescolino maggiuolo: fra il contado senese e la Farnesina. Con l'edizione del testo *Egloga II o vero Farsetta di Kalendimaggio*», in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. Bortoletti, Milano, Mimesis, 2012, pp. 240-266; «*Mille Amphioni novelli et mille Orphei*». *Le commedie di Mariano Trinci Maniscalco (in Siena 1514-1520)*, a cura di M. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2004; Daniele Iozzia sta pubblicando la sua tesi di dottorato, discussa a Pisa sotto la direzione di Luca D'Onghia, su *Pelagrilli e Filastoppa* di Ascanio Cacciaccioni Strafalcone.

¹⁴ Fra il 2015 e il 2023 presso le Edizioni di pagina di Bari sono usciti quattro volumetti: *Panechio Tiranfallo I*; *Batechio II*; *Discordia d'amore III*; *Capotondo IV*; ed è in corso di stampa l'edizione del *Travaglio*.

e linguistica del lavoro e l'ampio corredo di note storiche proiettate su questo complesso retroterra hanno arricchito in modo importante la prospettiva generale, con assai maggiore efficacia rispetto ad altri pur pregevoli manufatti che hanno rimesso in circolazione dei testi senesi con apparati di note quasi esclusivamente linguistiche, rimandandone in linea di massima l'interpretazione. Come è il caso dell'antologia di *Commedie rusticali senesi del '500*, curata da Bianca Persiani nel 2004; analogo discorso si può fare per le commedie degli Intronati e di Piccolomini, disponibili in accurate ma lacunose edizioni critiche, come quelle di Florindo Cerreta, che lasciano i componimenti in gran parte indecifrati in un astratto limbo verbale.

In questo bacino di scritture così vicine all'oralità, che si richiamano le une alle altre in modo molto fitto, le occorrenze vanno pensate in quest'ottica e, rialzando l'asticella delle ambizioni ecdotiche, interpretate, oltre la logica lineare della filiazione testuale, come tracce di passaggi concreti di uomini e libri che rimandano alla comune semiosfera di memorie letterarie, etnografiche, paremiologiche, musicali, radicate nell'immaginario collettivo da cui scaturisce il nuovo teatro volgare. I documenti di questa magmatica fase sono legati a una dominante intertestualità fatta di montaggi eterogenei di canzoni a ballo, novelle, frammenti di poesia cavalleresca, di egloghistica o di cronaca politica, fusi e confusi in organismi drammatici via via sempre più estesi e compatti, che tendono ad astrarsi dai loro contesti di origine quando raggiungono pubblici nuovi e non sempre approdano ad un'esplicita forma drammatica. La sottintesa presenza di questi pubblici, che lascia in pagina le sue tracce, merita di essere maggiormente riconosciuta. E a questo proposito vorrei aggiungere una piccola chiosa a proposito dell'utilizzo del termine "facezia" come sinonimo di atto performativo da parte di soggetti diversi alle prese con l'esperienza nuova dell'essere spettatori: nel 1487 un cortigiano estense assiste a varie commedie plautine volgarizzate in terzine (una novità recente e prestigiosa ma ancora oscura) e a un dramma mitologico di Niccolò da Correggio e li confonde fra loro parlando del *Cefalo* come di «una facetia di Plauto [...] bella et de grande spexa»;¹⁵ nel 1509 a Roma Erasmo da Rotterdam è colpito profondamente dalla pantomima di una tauromachia per la forza mimetica dell'interprete/danzatore che gli appare molto superiore alle feroci lotte fra uomini e tori in carne ed ossa consuete nei carnevali dell'epoca («huius

¹⁵ B. Zambotti, «Diario ferrarese (21 gennaio 1487)», in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, p. 731.

hominis facetia vehementius me capiebat quam caetera quae illic gerebantur omnia»);¹⁶ più tardi, verso la metà del secolo, il Fumoso utilizza facezia, nei prologhi di varie rusticali, come sinonimo *tout court* di trattamento drammatico che non aspira al rango di commedia: «sian certi Rozi che soliamo ogn'anno / farci con qualche facezia vedere»; «e perché gli è usanza intra Cristiani / darsi piacer e cantar per viaggio / aviamo una facezia intra le mani, / che se vi piace ve ne farem sagio»; «questa facesia è spartita in quattr'atti / di nuove fantasie, di nuovi fumi, / sì che quest'opra tratta di più tratti / e mostra e nostri vizi e rei costumi». ¹⁷ Un termine originariamente riferito a un'arguzia ficcante è dunque preso a prestito per designare l'esperienza nuova, ancora difficile da descrivere, di guardare uno spettacolo che colpisce; prima di essere definito a se stesso il teatro è soprattutto un'esperienza vissuta.

Per questi soggetti che imparano lentamente a diventare pubblico si mettono a punto codici espressivi e contenitori formali la cui natura provvisoria e sperimentale non va sottovalutata nell'esegesi di testi che provano, per tentativi, a fissare in pagina la mimesi teatrale; sia quelli ufficialmente drammatici come la *Cassaria*, la *Mandragola* o la *Calandra*, sia i molti altri che non sono commedie “regolari” ma vengono consumati come tali. Testi ibridi, poliformi e disseminati di marche di teatralità, molto interessanti da leggere in questa chiave: il capolavoro dell'*Arcadia*, come si è detto, oppure la *Celestina*, la *Lozana Andalusia*, e magari tanta dialoghistica sul genere della *Raffaella* di Piccolomini o dei *Ragionamenti* di Aretino («ogni dialogo sente non puoco della commedia» oppure «i dialoghi sono comedie» osservava Speroni).¹⁸ Il teatro in fieri di quest'epoca può annidarsi insomma in luoghi impensati, e solo uno sguardo d'insieme ne può scovare le tracce nascoste sulla scorta di questa instabile filologia del contesto.

Un'ultima postilla senese: quando la Repubblica si arrende all'odiato dominio granducale fiorentino, anche la sua vita teatrale si spegne e si provincializza fra diaspore, esili e dure repressioni; gli autori tacciono o cambiano mestiere e le accademie vengono chiuse, ma il patrimonio accumulato di esperienze festive comunitarie, sempre rimpiante con nostalgia, viene archiviato nei trattati sulle veglie senesi dei fratelli Bar-

¹⁶ Il passo è tratto dalla lettera al canonico tedesco Johannes Choler, che costituisce la prefazione al piccolo trattato *Responsio ad Petri Cursi* [Pietro Corsi] *defensionem, nullo adversario bellacem*, Basilea 1535. È ristampata in *Opus epistularum Des. Erasmi Roterdami*, vol. XI, a cura di P.S. Allen, Oxonii, 1947, n. 3032, pp. 176-186: 182.

¹⁷ Salvestro Cartaio, rispettivamente: *Opere teatrali IV Capotondo*, p. 49; *Opere teatrali I Panechio Tiranfallo*, p. 67; *Opere teatrali II Batechio*, pp. 51-52.

gagli, dove i componimenti drammatici del passato si miniaturizzano in cataloghi minuziosi di «giochi» da salotto che raggiungono l'Europa in forma di manualistica di intrattenimento assai fortunata.¹⁹ Non più un teatro in gestazione, ma un teatro in dismissione, che si inabissa carsicamente in pagina, restando comunque riconoscibile.

A inizio secolo, nei decenni di difformi sperimentazioni sceniche, sono dunque da tenere in debito conto i processi materiali attraverso i quali una galassia di testi recitabili emerge letterariamente in forme drammaturgiche, e si producono queste intriganti migrazioni dal detto allo scritto; a cose fatte, verso gli anni '40, i codici della rappresentazione (testo, apparato, spazio scenico, patto con l'udienza ...) vengono formalizzati, il teatro trova cittadinanza fra i generi letterari (una cittadinanza, peraltro, sempre controversa e a rischio di revoca) e viene anche tradotto in forma di libro. A quest'avventura carica di incognite gli autori si sottraggono spesso per le ragioni più diverse: un poeta di prima grandezza come Ariosto perché non si sente effettivamente padrone delle sue commedie su cui il principe vanta indiscutibili diritti di prelazione,²⁰ o un potente politico quale Bibbiena perché non è interessato a rivendicarsi una prova occasionale estranea all'orizzonte della poesia. Più tardi subalternità e cautele cortigiane indurranno altri di loro a sfruttare i propri componimenti come meri strumenti di carriera, truccandoli, riscrivendoli, camuffandoli per destinazioni diverse con una certa disinvoltura. *I tre tiranni* di Agostino Ricchi, una commedia iper-letteraria recitata

¹⁸ S. Speroni, «Apologia dei Dialogi», in *Opere*, vol. I, a cura di M. Pozzi, Manziana, Vecchiarelli, 1989, rispettivamente pp. 267 e 334 (reprint dell'edizione Venezia, appresso Domenico Occhi MDCCXL).

¹⁹ Il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, lasciato inedito dall'autore che lo aveva scritto nei primi anni '60, esce nel 1572; Scipione Bargagli pubblica i *Trattenimenti* nel 1587 dopo la fine della Repubblica in tempi di silenzio teatrale. Cfr. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Brusciagli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982 e S. Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno, 1989.

²⁰ Per lui il lavoro, così amato, di commediografo e corago è inscindibile dal servizio cortigiano, come spiega con estrema chiarezza, in una lettera del 17 dicembre 1532, al duca Guidubaldo Della Rovere che gli aveva chiesto una nuova commedia, rammarricandosi di non poterlo soddisfare giacché sui suoi componimenti vige un inderogabile diritto di prelazione estense: si rammarica del furto dei *Suppositi* e della *Cassaria*, andati in stampa con sua grande «displacencia»; ricorda che la *Lena* e il *Negromante* sono state recitate soltanto a Ferrara, e che non è ancora riuscito a finire gli *Studenti* – «e quando io l'avessi finita, io non la potrei difendere che 'l signor duca mio patron ed il signor don Ercole non me la facessero prima recitare in Ferrara, ch'io ne dessi copia altrove» (L. Ariosto, *Satire e Lettere*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1976, p. 173).

davanti a Carlo V e al papa con pomposo apparato nella circostanza ufficiale della loro recente riappacificazione dopo il sacco di Roma e stampata in edizione di lusso a Venezia nel 1533, viene riaggiustata qualche anno dopo dall'autore in un prezioso codice in pergamena offerto a Luigi Gritti, governatore d'Ungheria, in una nuova versione che lo celebra accanto a Francesco I e a Solimano.²¹ Un raffinato drammaturgo come Chiabrera scrive per la corte fiorentina favole drammatiche suscettibili di diverse definizioni con ostentato *understatement*.²² C'è un'unica, clamorosa eccezione, ed è quella del tenace Guarini, che si danno per più di vent'anni inseguendo i manoscritti della sua *Idropica* smarriti da vari principi distratti a cui l'ha offerta e, quando finalmente riesce a metterla in scena a Mantova nel 1608, arriva al traguardo della messinscena fuori tempo massimo perché la commedia erudita è nel frattempo passata di moda; deluso dalla corte, la riaggiusta allora per nuovi pubblici di accademia, come testimoniano differenti stampe veneziane e laziali che, dopo la sua morte, millantano di fornirne la versione autentica (tutt'oggi manca un'edizione critica).²³ Sul *Pastor fido*, altrettanto periglioso e sfortunato, invece non si arrende: ci lavora per decenni, riesce ad approntare la grandiosa rappresentazione mantovana del 1598 e pretende di blindarne, nell'edizione Ciotti del 1602 riccamente illustrata e dotata di un monumentale paratesto, una sorta di interpretazione assoluta comprensiva di genesi poetica e di istruzioni per l'allestimento.²⁴ A Napoli Giovan

²¹ Cfr. A. Ricchi, *I tre tiranni*, a cura di A.M. Gallo, Milano, Il Polifilo, 1998 e l'introduzione di R. Trovato alla ristampa anastatica della princeps (Bologna, Forni, 1981).

²² Ricordiamo che l'*Angelica in Ebuda*, andata in stampa nel 1615, è una tragedia che si può leggere come «nudo carne», oppure guardare e ascoltare, recitata o cantata (G. Chiabrera, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Firenze, Olschki, 2002, p. 176), o che le *Vegghie*, uscite a Genova nel 1622, raccoglievano, miniaturizzate per un consumo di villa, sei favolette per musica già allestite *in maiore* (e in alcuni casi edite) alla corte medicea.

²³ Sulle disavventure di questa commedia rimando al mio saggio «Le *Idropiche* fra corte, accademia e tipografie: il nuovo pubblico di Guarini», in «*Rime*» e «*Lettere*» di *Battista Guarini, Atti del Convegno di Studi, Padova 5-6 dicembre 2003*, a cura di B.M. Da Rif, Padova, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 475-504.

²⁴ Analogamente totalitarie, e fallimentari, saranno le strategie di auto-confezione filologica di Alfieri con l'edizione Didot delle tragedie (così minuziosa da consegnare, attraverso l'interpunzione e gli spazi bianchi dei versi, istruzioni per la loro intonazione) o, in altra epoca, l'ossessiva serie di riscritture dei *Sei personaggi* da parte di Pirandello: dalla novella al dramma (più volte rielaborato) alla regia teatrale e al copione cinematografico che avrebbe dovuto «congelarne», ancora una volta, una sorta di interpretazione definitiva con al centro l'autore-protagonista (impersonato dallo stesso Luigi) che lo crea a partire dalla propria vita vissuta.

Battista della Porta, formidabile drammaturgo barocco, non pubblica neanche un rigo delle sue numerose commedie, che raggiungono i quattro angoli di Europa in edizioni spurie di ogni genere di cui è veramente difficile ricostruire l'originaria fisionomia.²⁵

Fra '600 e '700 saranno invece gli uomini di scena, cioè gli attori di mestiere, a perseguire tenacemente la strategia del libro in forme strumentali e pubblicitarie, utilizzando la stampa per autolegittimarsi a priori come poeti (piuttosto che guitti), senza soverchia cura dei contenuti e indulgendo a piraterie e contraffazioni di ogni genere, mentre i letterati se ne terranno lontani per pudore, per impotenza o per sdegnosa indifferenza a misurarsi su un mercato teatrale divenuto nel frattempo complicato e temibile, lasciando i propri componimenti nel cassetto, o chiudendoli in libri ambiziosi e oscuri. Il battesimo recitativo, raro e che sfugge al loro controllo, resterà per la maggior parte di essi un sogno nel cassetto. È significativo, per chiudere il cerchio, che gli aristocratici Arcadi di fine '600 riuniti a Bologna intorno al conte Orsi, che scrivono e recitano tragedie sfidando i pretesi primati dei francesi, lascino così poche tracce scritte dei loro appassionati esperimenti e si tengano ben lontani dalle tipografie. Bisognerà aspettare Goldoni e il suo cantiere editoriale per delineare scenari nuovi e anticipatori circa i rapporti possibili fra teatro e libro, ma si tratta, come nel caso di Guarini, di un'assoluta eccezione, di cui ci stiamo occupando sul serio soltanto da una ventina d'anni. Per il '500 c'è ancora molto da fare.

²⁵ I quattro volumi del *Teatro* curati da Raffaele Sirri per l'Edizione Nazionale delle Opere fra il 2000 e il 2003, con imponenti ricognizioni sulle varianti interne di questa massa di stampe, pur costituendo un importante punto di partenza per occuparsi di lui, lasciano aperti tutti gli interrogativi sul suo lavoro.

Testi

SCRITTI FILOLOGICI DI SILVIA RIZZO. UN'ANTOLOGIA A CURA DI MONICA BERTÉ

La prefazione del *Lessico filologico degli umanisti* reca la data «Roma, 12 dicembre 1972»: Silvia Rizzo aveva appena ventisei anni quando lo consegnò alla stampa. Sarebbe uscito l'anno seguente diventando un testo di riferimento fondamentale per gli studi medievali e umanistici. Il volume è dedicato alla memoria del padre Alfredo a suggello della continuità di passioni e ricerche: «molte volte, dopo la sua scomparsa immatura, ho provato l'impulso di rivolgermi a lui per aiuto e consiglio e si è rinnovato il rimpianto che non avrebbe visto compiuto il mio libro proprio lui che più d'ogni altro ne avrebbe gioito».¹

Questo suo primo libro era il felice approdo di una ricerca che le venne proposta come tesi di laurea da Scevola Mariotti in un colloquio avvenuto il 19 novembre 1966. La tesi venne poi discussa quasi tre anni dopo, il 28 giugno del 1969, con Mariotti relatore e Augusto Campana correlatore, dal quale ricevette «aiuti e consigli e soprattutto il prezioso contributo di quel patrimonio di conoscenze rare e inedite» che lui aveva condiviso «con candida generosità».² Entrambi sono ringraziati nella premessa al *Lessico*, insieme allo zio Guido Martellotti, ad Alessandro Perosa, a Giuseppe Billanovich, a Eduard Fraenkel.³ La lezione di ognuno di loro venne profondamente assimilata: dal suo profilo di studiosa emergono tracce evidenti di questa straordinaria eredità.

¹ S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 13.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Nata a Roma nel 1946 da una famiglia di artisti e filologi,⁴ la Rizzo indirizzò precocemente i suoi interessi verso un duplice campo di studi: la filologia classica e l'umanesimo italiano, il secondo dei quali è divenuto via via dominante fino a sostituirsi del tutto all'altro. La sua storia accademica riflette questa evoluzione: filologa classica di formazione, è stata dal 1969 al 1973 assistente incaricata supplente all'Università di Roma "La Sapienza" e dal 1973 al 1980 assistente di ruolo presso la cattedra di "Filologia classica" nello stesso Ateneo; a seguire, dal 1980 al 1983, professoressa ordinaria di "Letteratura latina medievale" presso l'Università di Perugia; dal 1983 al 2010, prima di "Filologia medioevale e umanistica" e poi di "Filologia della letteratura italiana" di nuovo a "La Sapienza".⁵

Produzione scientifica e insegnamento si sono sempre intrecciate nella sua biografia: un numero significativo di pubblicazioni ha preso le mosse o è stato frutto dei suoi corsi universitari; e – dato meno ovvio – anche molti contributi di suoi allievi sono pure nati così. In un caso ne è scaturito addirittura un volume a firma congiunta: nell'a.a. 1989-1990 la Facoltà di Lettere venne occupata dal movimento studentesco per protesta contro il progetto di riforma universitaria avanzato dall'allora ministro Antonio Ruberti e in tale occasione la Rizzo tenne un seminario nel corso del quale tentò l'esperimento di allestire un'edizione critica (*l'Oratio in principio studii* di Lorenzo Valla) insieme agli studenti frequentanti. Così scriveva nella premessa alla pubblicazione che ne seguì:

Il lavoro è stato condotto in comune, ma ci siamo distribuiti i compiti ed ognuno ha scritto la sua parte, sicché l'individualità di ciascun partecipante non si è perduta nel lavoro collettivo, come potrà vedere chi leggendo l'introduzione ascolterà voci diverse parlare con tono e stile diverso e rileverà forse anche, se non discordanze, certo differenze fra le posizioni di ciascuno. [...] Giudicherà il lettore della riuscita o meno di questo che è nato all'inizio come

⁴ Alla sua famiglia ha dedicato un libro di memorie: *Poeti, pittori e carrettieri. Storia di una famiglia italiana*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016.

⁵ Ha poi ottenuto l'emeritato nel 2015. È stata inoltre Visiting Professor della British Academy presso il Warburg Institute nel 1986-1987; ha fatto parte, per quasi quaranta anni, della "Commissione per l'Edizione nazionale delle Opere di Francesco Petrarca"; è stata presidente della "Commissione per l'Edizione nazionale dei Testi umanistici"; membro del Consiglio direttivo della Casa di Dante in Roma e del Savio Collegio dell'Accademia dell'Arcadia; socia corrispondente dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti di Messina, della Società Filologica Romana, della Società Dalmata di Storia Patria, della classe Graecolatina dell'Accademia Ambrosiana.

un esperimento didattico ed anche come tale vuole proporsi, nella speranza di servire da stimolo ad analoghi tentativi.⁶

Queste parole e il volume nel suo complesso sono l'evidente testimonianza di un modo di intendere la docenza come strumento vitale ed efficace per il progresso degli studi.

La Rizzo era dell'opinione che la maniera di insegnare e di guidare le ricerche degli allievi non fosse «minimamente un fatto razionale ma un portato della personalità più profonda», e in quanto tale non modificabile. E la sua personalità la induceva a non intervenire troppo pesantemente nei lavori altrui, anche in quelli dei più giovani, e a sentire «molto forte» il valore di ogni singolo prodotto scientifico. Questo perché per lei la ricerca era «un'attività creativa», per quanto necessariamente condizionata dal rispetto di regole appartenenti a una tradizione di studi secolare e vincolata a un'esposizione nitida e precisa dei dati, delle informazioni, degli snodi del ragionamento.⁷ Agli studenti dava indicazioni generali, suggerimenti strutturali, li ascoltava, discuteva con loro, poi leggeva e rileggeva i loro lavori per levigare lo stile, rendere più chiaro il discorso, eliminare gli errori, e infine li esortava a chiuderli e a passare ad altro perché riteneva molto importante vederli realizzati. Tutti i suoi allievi sanno bene con quale e con quanta attenzione lei abbia sorvegliato le loro ricerche e con quale e con quanto impegno si sia dedicata al ruolo di docente; un ruolo che rivestiva anche fuori dallo spazio e dal tempo a esso ufficialmente dovuto.

È stata lettrice attenta anche di scritti di colleghi o amici: numerosi loro contributi le sono infatti debitori perché contengono sue congetture o proposte interpretative.⁸ Ed è stata lettrice altrettanto scrupolosa

⁶ Lorenzo Valla, *Orazione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1455-1456*. Atti di un seminario di filologia umanistica a cura di S. Rizzo, Roma, Roma nel Rinascimento, 1994, p. 7.

⁷ Le parole fra caporali sono sue: le ho tratte da una mail inviata il 28 marzo del 2002.

⁸ Molte sue congetture sono citate, per esempio, nelle *Textual Notes* a Bartolomeo Scala, *Humanistic and Political Writings*, ed. by A. Brown, Tempe, AZ, 1997, pp. 557-562; una correzione (*hunc per huc*) in un componimento di Filippo Posco tramandato dal Cors. 582 è messa a testo (col suo nome in apparato) da A. Perosa, *Studi di filologia umanistica. III. Umanesimo italiano*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 201 (v. 9; vd. anche ivi, p. 190); una sua ipotesi per Dante, *Inf.* 1, 73 è riportata da L. Gamberale, ««Poeta fui...»: il 'mosaico' virgiliano di Dante, *Inf.* 1, 73-75», in *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, a cura di L. Gamberale, M. De Nonno, C. Di Giovine, M. Passalacqua, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 259-276: 271; diversi

di sé stessa: il grado di questa sua attenzione è documentato dalle tante annotazioni autografe che si leggono nei margini delle copie personali di quasi tutte le sue pubblicazioni e che contengono rettifiche, integrazioni, aggiornamenti bibliografici via via inseriti nel corso degli anni.

Qualsiasi prodotto scientifico era per lei perfezionabile e qualsiasi processo ecdotico era potenzialmente infinito. Il suo modo di procedere è rimasto costante nel tempo: organizzava i suoi contributi a mano a mano, con una calma meticolosa, sperimentando e rivedendo a distanza di tempo quanto aveva scritto; molto spesso partiva da appunti o schede slegate facendo scoperte mentre scriveva e la stesura la indirizzava verso nuove piste di indagine e nuove acquisizioni.

Un aspetto irrinunciabile della sua cifra di studiosa consisteva nel rendere partecipi dei suoi lavori *in fieri* colleghi e allievi, ai quali si rivolgeva per consigli o verifiche e a cui comunicava sviluppi e acquisizioni. Riprova di quanto siano state essenziali per lei la condivisione del sapere e la collaborazione scientifica sono i non pochi scritti firmati a quattro mani.⁹

sono pure i suoi contributi a traduzioni e commenti nel volume Dante Alighieri, *Le opere. V. Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petrolletti, M. Rinaldi, Roma, Salerno Editrice, 2016, di cui è stata anche revisore ufficiale.

⁹ Li riporto in ordine cronologico: «Contributi al testo della *Comedia Pamphile* di Donisius» (con Scevola Mariotti), in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 223-233 [rist. in S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, 2^a ed. accresciuta e corretta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, pp. 183-193]; la scheda sul codice II VIII 47 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con la *Collatio laureationis* di Petrarca (con Vincenzo Fera), in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Mostra 19 maggio – 30 giugno 1991. Catalogo a cura di M. Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 322-330 (nr. 234); «Due note su *Aegritudo Perdicae* 7-13» (con Scevola Mariotti), in *Scritti classici e cristiani offerti a Francesco Corsaro*, a cura di C. Curti e C. Crimi, Catania, Università degli studi di Catania, 1994, pp. 465-470; «In margine a una recente edizione di versi grammaticali del Valla» (con Mario De Nonno), in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera e G. Ferrau, Padova, Antenore, 1997, pp. 1583-1630; «La filologia umanistica tra filologia classica e filologia romanza» (con Vincenzo Fera), in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995, a cura di A. Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 33-65 (per un altro contributo a quattro mani con Fera vd. *infra*, p. 167 n. 10); «Manoscritti e opere grammaticali nella Roma di Niccolò V» (con Rossella Bianchi), in *Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance*. Proceedings of a Conference held at Erice 16-23 October 1997, as the 11th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by M. De Nonno, P. De Paolis and L. Holtz, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi, 2000, pp. 587-653; «Per una tipologia delle miscellanee umanistiche» (con Sebastiano Gentile), in *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni*. Atti del Convegno internazionale, Cassino 14-17 maggio 2003, a cura di E. Crisci e O. Pecere [Segno e testo, vol. II

L'altra faccia di questa medaglia era una forte inclinazione alla progettualità, che si è variamente espressa: dalla coordinazione di progetti di ricerca d'Ateneo o nazionali alla partecipazione al Dottorato di ricerca in Italianistica (Letteratura umanistica) dell'Università di Messina, del cui collegio è stata membro per molti anni, all'organizzazione di convegni e seminari,¹⁰ all'ideazione e direzione di collane scientifiche.¹¹

Pur ritenendo che la filologia fosse una e una soltanto e che la frammentazione disciplinare servisse a ben poco, e anzi che talora fosse dannosa,¹² era consapevole che ogni testo presentava problemi e difficoltà sempre peculiari, anche nell'ambito della produzione di uno stesso autore, e che dunque i principi metodologici dovevano di volta in volta essere adattati e piegati al caso concreto. A tal punto era refrattaria ai precetti teorici che non solo non ha mai voluto scrivere un manuale di ecdotica ma non ne ha mai adottato uno durante i suoi corsi fino all'inizio degli anni Duemila; cominciò a farlo solo negli ultimi anni per adeguarsi al nuovo sistema didattico introdotto dalla riforma universitaria. Chi ha avuto il privilegio di frequentare le sue lezioni ricorderà che lì le tecniche e gli strumenti della filologia venivano trasmessi attraverso

(2004)], pp. 379-407; «Le *Senili* mediche» (con Monica Berté), in *Petrarca e la medicina*. Atti del Convegno, Capo d'Orlando 27-28 giugno 2003, a cura di M. Berté, V. Fera e T. Pesenti, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2006, pp. 247-379; «“Valete amici, valete epistole”: l'ultimo libro delle *Senili*» (con Monica Berté), *Studi medievali e umanistici*, vol. XII (2014), pp. 71-108; «La lettera di Boccaccio a Donato Albanzani» (con Sabrina Ferrara), in *Ragionando dilettevoli cose. Studi di filologia e letteratura per Ginetta Auzzas*, a cura di D. Cappi, R. Modonutti, E. Torchio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 105-135. A questi vanno aggiunte la già menzionata edizione dell'*Oratio* di Valla e quella delle lettere *Senili* di Petrarca, di cui subito si dirà. Negli ultimi anni ha inoltre collaborato con slancio e alacrità alla realizzazione del portale *Petrarca online*, per il quale ha allestito una cronologia *ex novo* del poeta, che è ricca di novità e sarà presto *open access*.

¹⁰ Mi limito a ricordare il convegno internazionale sui *marginalia* dal papiro alla stampa, organizzato nel 1998 a Erice, insieme a Vincenzo Fera e Giacomo Ferrà, al quale presero parte studiosi affermati ma anche molti giovani e che fu un'occasione memorabile di riflessione sulle postille in una nuova prospettiva storico-culturale. Con Fera, la Rizzo è stata anche responsabile delle «Conclusioni» al volume che ne raccoglie gli Atti: *Talking to the Text: Marginalia from Papyri to Print*. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September – 3 October 1998, as the 12th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by V. Fera, G. Ferrà, S. Rizzo, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2002, pp. 979-988.

¹¹ Basti citare la collana di *Filologia medievale e umanistica*, diretta con Rino Avesani e pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura, o quelle del Centro Internazionale di Studi Umanistici di Messina.

¹² Riguardo a tale convinzione vd. *infra*, antologia, I 2 a n. 30.

l'analisi di casi concreti, l'esercizio di lettura dei manoscritti, la loro collazione, la costruzione dello stemma, l'individuazione dei *loci critici*, la distinzione fra varianti d'autore e varianti di tradizione, lo scandaglio delle fonti, il commento di un'opera; e ricorderà soprattutto che il suo modo di insegnare consisteva in un'educazione lenta e paziente al senso profondo del testo.

I suoi corsi erano sempre di carattere monografico e la scelta dall'argomento era motivata principalmente da una ricerca che stava portando avanti in quel periodo (Petrarca e Cicerone), ma poteva anche essere ispirata dalla sua inclinazione verso un autore (Pio II, Poliziano, Valla) oppure dall'uscita di una nuova edizione critica (il corso dell'a. a. 2001-2022 sulla *Commedia* trasse spunto dall'edizione di Edoardo Sanguineti del 2001, il cui testo e apparato vennero messi a serrato confronto con quelli delle edizioni precedenti, a cura di Giorgio Petrocchi e di Antonio Lanza).

Nel corso del tempo si è avvicinata sempre più alla letteratura del Novecento¹³ e a Montale ha dedicato uno dei suoi ultimi corsi (a.a. 2006-2007) grazie al fatto che il nuovo settore disciplinare "Filologia della letteratura italiana", a cui aveva aderito senza esitazione, le consentiva di occuparsi anche di autori moderni. Perché Silvia Rizzo, prima della filologia, amava la letteratura e in special modo la poesia di qualsiasi epoca e in qualsiasi lingua. Eloquente, in tal senso, è il biglietto da visita con cui si presentava sulla rivista online *La Recherche*, che ha ospitato alcuni suoi racconti e poesie:

Sono innamorata della parola e credo nel suo straordinario potere. Anche professionalmente mi occupo di parole studiando e restaurando testi del passato. Nello stesso tempo scrivo parole mie, per lo più in segreto. Sono una filologa nel senso etimologico del termine: «amante della parola».¹⁴

Silvia Rizzo non ha mai riunito i suoi scritti e ha sempre scoraggiato gli altri dal farlo per lei. Ciò ha reso il recupero di passi esemplificativi della sua attività ecdotica e la decisione su come distribuirli un compito non semplice. Proprio in ragione della mancanza di una raccolta d'autrice, anche solo parziale, ho preferito largheggiare nella selezione delle pubblicazioni più rappresentative dei suoi interessi di ricerca e della sua fisionomia di studiosa e optare per una riproposizione di testi più

¹³ Per esempi di quest'ulteriore ampliamento di interessi vd. *infra*, antologia I 6-7 e II 7.

¹⁴ *La Recherche*. Rivista letteraria libera (<http://www.larecherche.it>).

o meno noti in forma di lettura diretta, sia pure con inevitabili tagli, cosicché non solo il contenuto ma anche la chiarezza dell'esposizione e la semplicità dello stile che li accomuna possano servire da modello per i più giovani. La sua prosa critica, come si vedrà leggendoli, ha il pregio non banale di risultare chiara e comprensibile a chiunque: è sobria, limpida, aliena da qualsiasi ridondanza, digressione, *variatio* lessicale, stilema retorico, periodo troppo lungo.

L'antologia è costituita da due sezioni: I. *Storia della tradizione e critica del testo* e II. *Il latino medievale e umanistico*. Ognuna si compone di sette saggi, ha al proprio interno una numerazione progressiva (da 1 a 7) ed è organizzata secondo un criterio cronologico (dal contributo più antico al più recente); le due sezioni sono fra loro strettamente legate, perché è sempre e comunque il testo a essere al centro dell'attenzione, sia che lo si voglia restaurare sia che se ne vogliano analizzare lingua e materia. Dalla lettura di ambedue si ricava inoltre come dalla loro autrice ecdotica ed ermeneutica fossero ritenute indispensabili l'un l'altra alla realizzazione del processo critico.

Le sue imprese filologiche più rilevanti sono state l'edizione critica dell'orazione *pro Cluentio* di Cicerone e quella delle lettere senili di Petrarca.

La prima si colloca agli inizi della sua attività scientifica,¹⁵ quando ancora la filologia classica rientrava nella sfera dei suoi principali interessi, e ha dato origine a una serie di contributi, preparatori all'edizione stessa, dai quali traspare già, quasi *naturaliter*, una tensione verso l'altro campo di studi che a breve sarebbe divenuto non solo prevalente ma quasi esclusivo: dall'attenzione rivolta alla ricezione dell'opera in età tardomedievale e umanistica, all'approfondimento sugli ambienti di diffusione e sul ruolo che proprio quei secoli ebbero nella riscoperta e valorizzazione del testo ciceroniano, alla messa a fuoco delle ricadute e dei problemi ecdotici derivanti da correzioni e postille copiate da un perduto esemplare di Petrarca sui margini di un gruppo di testimoni fra loro imparentati. La Rizzo ha messo a frutto l'attribuzione all'umanista avanzata da Billanovich – e del tutto ignorata dai filologi classici – di una messe cospicua di emendamenti e annotazioni, non solo alla *pro Cluentio* ma anche ad altre orazioni ciceroniane, trasmessa da alcuni apografi, ne ha rintracciati di nuovi e ha esaminato in maniera approfondita il più autorevole fra questi, il Vat. lat. 9305, evidenziandone lo sforzo del copista nel riprodurre fedelmente il corredo marginale del perduto e illustre antografo

¹⁵ M. Tulli Ciceronis *Pro A. Cluentio Habito oratio*. Silvia Rizzo recognovit, Milano, Mondadori, 1991.

a livello di grafia e di disposizione nella pagina.¹⁶ Oltre che per questa nuova e significativa acquisizione, è stato l'approccio ecdotico alla tradizione a rendere l'edizione di un'opera classica come la *pro Cluentio* un modello esemplare per la filologia medievale e umanistica.

Ancora più gravoso è stato, per la sua durata ventennale e per la mole dell'opera, l'impegno critico sull'epistolario petrarchesco intitolato *Res Seniles*.¹⁷ Il paziente lavoro di costituzione del testo si è basato su una collazione puntuale e rigorosa di tutti e venti i testimoni della raccolta canonica. L'esito della *recensio* ha prodotto uno stemma bifido, di cui un ramo è rappresentato da un unico manoscritto e l'altro da tutta la restante tradizione e il cui capostipite è il perduto originale petrarchesco. L'eccellenza del testimone che da solo forma uno dei due rami è provata non solo dal fatto che esso, pur essendo scorretto in diversi casi e vergato da un copista ignorante e sciatto, conserva isolatamente la lezione giusta, ma anche dalla comparazione con gli autografi giunti a noi e latori di una redazione anteriore (*Sen.* 7, 1 e 9, 1), ai quali si allinea contro la coincidenza in errore del resto dei testimoni canonici. L'editrice ha rilevato inoltre la presenza di un'attività di contaminazione sia tradizionale che pretradizionale sulla base di indizi esterni (una lettera del segretario visconteo, Pasquino Capelli, al genero ed erede di Petrarca, Francescuolo da Brossano) e di fattori interni (quali per esempio i casi non infrequenti di diffrazione fra testimoni che si spiegano solo ipotizzando un originale con correzioni marginali e interlineari). Lo stemma a due rami e

¹⁶ S. Rizzo, «Apparati ciceroniani e congetture del Petrarca», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. CIII (1975), pp. 5-15; Eadem, *La tradizione manoscritta della Pro Cluentio di Cicerone*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1979 (sul Vat. lat. 9305 vd., in particolare, pp. 27-42 e 125-131); Eadem, *Catalogo dei codici della Pro Cluentio ciceroniana*, ivi, 1983 (la scheda del Vat. lat. 9305 è la nr. 150 alle pp. 162-163). Inoltre, per estratti dai primi due saggi vd. *infra*, antologia I 2-3.

¹⁷ F. Petrarca, *Res Seniles*, a cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll. (con l'ultimo di *Aggiunte e correzioni. Indici*). Il titolo venne scelto dopo una lunga riflessione e giustificato nella prefazione al primo volume: «Sull'esempio di Vittorio Rossi, che intitolò la sua edizione *Le familiari*, ho adottato il titolo italiano *Le senili*, che ha il pregio della brevità, ma che sembrerebbe non del tutto esatto comportando l'introduzione del concetto di 'lettera' e il riferimento ad esso dell'aggettivo 'senile' che nel titolo originale qualifica il contenuto dell'opera: più esatto sarebbe *Delle cose familiari* e *Delle cose senili*. Tuttavia sembra autorizzare tale traduzione Petrarca stesso, quando in una lettera da Venezia del 22 marzo 1363 a Bartolomeo di Pace padovano (*Var.* 54 p. 454 = *Disp.* 55 p. 384) scrive: "Itaque tametsi, quod nolim, tuum nomen inter meas familiares epistolas nusquam hactenus lectum sit, si tamen vita longior fuerit, inter seniles, sic nempe que restant voco, forte sepius legetur", in Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, pp. 13-14.

l'accertata presenza di contaminazione l'hanno indotta ad accogliere lezioni trãdite da testimoni isolati e a non operare mai scelte meccaniche, valutando attentamente ogni singolo caso di adiaforia. L'apparato critico registra tutte le varianti presenti nei due rami scartate in sede di *selectio* e anche quelle inferiori al singolo ramo qualora la lezione non sia univoca al suo interno, vale a dire tutti i punti in cui l'editrice è stata costretta a prendere una decisione, così da dare la possibilità al lettore di non condividerla. Tuttavia, per le epistole di cui si conserva anche il testo precanonico, la Rizzo si è mossa applicando un principio più oggettivo secondo il quale, nei punti in cui il testo non ha subito modifiche nel passaggio dalla missiva alla raccolta, i testimoni di redazione anteriore costituiscono un ramo di tradizione indipendente, che chiude la *recensio* in caso di lezione divergente fra i due rami della raccolta definitiva se il testimone di redazione anteriore si accorda in lezione con l'uno o con l'altro ramo della redazione ultima.

Nel ruolo di editrice non ha infine esitato a praticare l'*emendatio* di fronte a sicuri errori comuni a tutti i testimoni, errori comunque per lei non sufficienti a ipotizzare un archetipo perché, come ha osservato, essi potevano essere tutti presenti nell'originale della raccolta ed essere sfuggiti alla revisione dell'autore. L'antologia raccoglie un piccolo *specimen* di sue congetture (vd. *infra*, I 5), da cui emerge come queste si fondino o sulla spiegazione di un guasto della tradizione o sul parallelo con una fonte o sul confronto con un altro luogo petrarchesco e come si affidino al criterio della vicinanza paleografica.

La probabile mancanza di una revisione finale dell'epistolario da parte di Petrarca non significava per lei che l'opera fosse necessariamente incompiuta, come si legge in tutte le edizioni moderne precedenti e nella gran parte della bibliografia secondaria. Sul piano macrostrutturale è stata forse questa la conquista maggiore: rendersi conto sia che il XVII libro era strutturato come degna e meditata conclusione, sia che la convinzione dell'incompletezza della raccolta per la mancanza della lettera *Ad Posteritatem*, stampata fino ad allora come libro XVIII, nasceva dall'eccessivo e fuorviante rilievo dato a una notazione trãdita soltanto da sei testimoni della silloge definitiva.¹⁸

L'impresa della *restitutio textus* è stata accompagnata da quella altrettanto titanica della traduzione, che la Rizzo ha portato felicemente a termine affidandosi alla sua straordinaria conoscenza della lingua latina

¹⁸ Petrarca, *Res Seniles. Libri XIII-XVII*, pp. 9-10, ma prima anche Berté-Rizzo, «Valete amici», pp. 71-108.

combinata con una spiccata sensibilità letteraria. Nonostante questa sensibilità, era restia all'idea del traduttore come *artifex additus artifici* perché considerava l'attività versoria parte integrante dell'esegesi del testo e quindi, per assecondarne tale funzione, mirava a uno stile che fosse il più possibile aderente all'originale latino, anche se il testo tradotto doveva comunque essere fruibile separatamente da esso.¹⁹

L'obiettivo principale della Rizzo traduttrice delle *Senili* è stato sì quello di trasferire la lingua del loro autore in un'altra, ma senza far violenza a quest'ultima, cioè senza lasciarsi influenzare dalla lingua di partenza. Per lei la principale difficoltà consisteva nel grande divario fra il latino petrarchesco (cioè il latino antico nel cui alveo lo stile dell'umanista si inserisce distanziandosi decisamente dal latino medievale) e l'italiano moderno. Di fronte alla costruzione di lunghi, articolati e pur nitidissimi periodi di cui Petrarca è maestro (ci sono nelle *Senili* proposizioni che si distendono su un'intera pagina), la resa italiana della Rizzo cerca di mantenere fin dove è possibile la complessità della sintassi originale. Un problema specifico ha costituito la quasi costante presenza di connettivi (*enim, nam, vero, proinde, autem, ergo, igitur, quidem*, le cosiddette relative apparenti ecc.), che nella sua traduzione talvolta sono stati eliminati per evitare una prosa piena di 'infatti' e 'invero', che avrebbe immediatamente denunciato il suo carattere di versione dal latino. Visibile appare anche lo sforzo di mantenere, sul piano della sintassi, l'*ordo verborum* e, su quello del lessico, i giochi di parole dell'originale, come pure la volontà di rispettare il significato dei termini latini mediante lunghe indagini sull'uso petrarchesco di singoli vocaboli o espressioni. Quando un termine ricorre più volte nello stesso senso la Rizzo lo ha reso sempre con lo stesso vocabolo italiano e si è preoccupata di tradurre, se possibile, la parola latina con l'equivalente volgare usato da Petrarca stesso o di evidenziare le consonanze fra le due lingue (per esempio, in *Sen.* 2, 6, 6 «impari sidere»: *Rvf* 187, 12 «stella difforme»; *Sen.* 4, 4, 8 «vixdum ergo, ut perhibent, hanc quotidianam mortis imaginem, somnum oculis carere orsus eram»: *Rvf* 226, 9-10 «il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte»; *Sen.* 7, 1, 336 e 11, 1, 14 «flexis anime poplitibus»: *Rvf* 366, 63 «con le ginocchia de la mente inchine»):

Nel tradurre le *Senili* mi sono accorta che non sono rari i casi in cui si può tradurre Petrarca con Petrarca ricorrendo al Canzoniere, e probabilmente ce

¹⁹ Ha esposto oralmente finalità e criteri adottati per questa traduzione in occasione del Seminario *Motivi e forme delle Senili di Francesco Petrarca*, organizzato da Lorenzo Geri il 10 ottobre del 2014 all'Università di Roma "La Sapienza".

ne saranno anche più di quelli di cui mi sono accorta da sola o sulla scorta di osservazioni altrui.²⁰

Era convinta che la produzione latina e quella volgare di Petrarca, come pure di Dante e degli umanisti in generale, non andassero tenute distinte perché gli esiti linguistici nell'una e nell'altra lingua in tutti gli autori di quei secoli erano, seppur differenti, intimamente comunicanti, e che solo tenendo conto di questa condivisa pluralità linguistica si potesse tracciare un profilo corretto ed esaustivo della personalità di ciascuno di loro e comprenderne fino in fondo l'*usus scribendi*, il rapporto con l'antico, l'atteggiamento nei confronti del volgare, l'imbarazzo o la disinvoltura, più o meno cosciente a seconda dei casi, rispetto all'impiego di neologismi e di neologismi semantici. Al latino umanistico, in particolare, ha rivolto un precoce e costante interesse studiando a fondo le concezioni linguistiche di chi l'aveva usato, il sistema d'istruzione, gli strumenti per lo studio di quella lingua che a quel tempo – come è noto – era non più parlata ma appresa a scuola. Si trattava di un terreno di ricerca ancora poco battuto e praticabile solo da una studiosa che, come lei, avesse una piena padronanza delle lingue classiche: le sue mirate indagini sul piano del lessico, della sintassi, della fonetica, della grafia, dello stile le hanno permesso di enucleare le peculiarità del latino umanistico, di misurarne la distanza da quello antico e la continuità, seppure non dichiarata, con quello medievale e di ridimensionare la portata dell'influsso del volgare su di esso.²¹

Riguardo a quest'ultimo aspetto, sulla scorta di Ugo Enrico Paoli e Alfonso Traina (non a caso due filologi classici), la Rizzo ha messo in discussione l'opinione diffusa, soprattutto fra gli italianisti, di un latino umanistico modellato o comunque debitore dell'italiano, dimostrando con argomenti più che convincenti come costrutti e vocaboli di quel latino, impropriamente ritenuti frutto dell'influenza delle lingue parlate, derivino in realtà dal latino medievale.

²⁰ S. Rizzo, «Il latino degli umanisti: influssi del volgare?», in *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*. Atti del Convegno internazionale, Roma 28-30 novembre 2019, a cura di M. Berisso, M. Berté, S. Brambilla, C. Calenda, C. Corfiati, D. Gionta, C. Vela, Roma, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, pp. 129-151: 145-146.

²¹ Si leggano a tal proposito i saggi contenuti nella seconda sezione dell'antologia, ma anche il suo libro *Ricerche sul latino umanistico. I*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, che in parte li rielabora.

Molti fenomeni attestati nel latino letterario tardo e medievale appartengono alla lingua parlata, dalla quale sono poi passati nelle lingue romanze. Quando questi fenomeni si ripresentano nel latino umanistico ciò è dovuto più alla continuità di un'ininterrotta tradizione latina letteraria e scolastica che non all'influsso del volgare. La riprova è nel fatto che si tratta di fenomeni comuni al latino europeo indipendentemente dall'ambito linguistico in cui questa lingua di cultura veniva usata. Si potrà certo ipotizzare che il volgare abbia concorso nel far preferire quel costruito o quella forma, ma non si dovrà comunque in questi casi parlare di 'italianismi'.²²

Nutriva inoltre una passione speciale per le singole parole del lessico latino. Si prenda, per esempio, il termine *scatascentia* che Dante utilizza una sola volta in *Epist.* 7, 22, ma che si ritrova anche nella *Traditio civitatis Padue ad Canem Grandem* di Albertino Mussato, restituito a testo dall'editrice Giovanna Maria Gianola. La Rizzo ne ha chiarito il significato, inquadrandolo nel contesto della metafora vegetale con cui l'Alighieri intese il suo discorso, ne ha segnalato le attestazioni nei glossari medievali sfuggite alla critica precedente e ha spiegato come dal verbo *scatesco* si possa essere prodotta la forma *scatascentia* al posto di quella attesa *scatescentia* ipotizzando un passaggio da *scatescere* a **scatascere* (inverso al passaggio dei verbi antichi con *-ascere* in *-escere*, attestato in neoformazioni del latino medievale).²³ Un'altra parola che è stata oggetto di un suo lungo articolo è *cinnus*: dopo aver registrato e discusso le pochissime occorrenze antiche (Nonio e la tradizione indiretta dell'*Orator* di Cicerone), ne ha ripercorso la fortuna umanistica, la quale pure si riduce a due sole testimonianze (la prefazione ai *Miscellanea* di Poliziano e, ancor prima, una lettera a lui di Giovanni Pico della Mirandola), e ha spiegato la ragione del recupero di questo raro vocabolo (impresiosire il proprio stile con una parola legittimata da un'autorità indiscussa come quella di Cicerone).²⁴ Anche il termine *sororiantes*, sempre poliziano, ha suscitato la sua curiosità, a tal punto che ne ha parlato in tre sedi diverse nell'ultima delle quali gli ha perfino riservato un intero paragrafo che sembra, per il modo in cui è magistralmente costruito, quasi esso stesso un capitolo dei *Miscellanea*.²⁵

²² Rizzo, «Il latino degli umanisti: influssi del volgare?», pp. 136-137.

²³ S. Rizzo, «Dialogando sul volume *Intorno a Dante*», *Rivista di studi danteschi*, vol. XVIII (2018), pp. 400-407: 406-407. Per un altro contributo dantesco vd. *infra*, antologia II 5.

²⁴ Eadem, «*Cinnus*: storia di una parola», in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 335-346.

²⁵ È il paragrafo intitolato «Sororiare» in S. Rizzo, «Poliziano, *Puella* e *Anus*», *Italia medioevale e umanistica*, vol. LVII (2016), pp. 187-227: 195-202, saggio che corrisponde al

Con crescente sospetto – e decisamente maggiore di quello nutrito dal fraintendimento del rapporto fra latino e volgare – guardava al diffondersi di indirizzi filologici tesi a deviare dalla prospettiva ecdotica e dall'approccio critico-testuale lachmanniani per una fede e un investimento eccessivi nell'autonomia di ogni singolo testimone all'interno della tradizione di un'opera. Come era nelle sue corde, la Rizzo ha affrontato tale questione da un'angolatura molto specifica, ovvero quale fosse la punteggiatura da adottare in un'edizione critica. Pur non negando l'opportunità di esaminare a fondo il sistema interpuntivo di un autore qualora se ne conservino autografi, era dell'avviso che fosse altrettanto necessario trasporre l'insieme dei segni interpuntivi originali in quelli moderni, sottoponendoli cioè in sede editoriale allo stesso trattamento riservato all'uso delle maiuscole o dei segni di paragrafo. Era, la sua, una netta presa di distanza da chi era

partecipe dell'illusione, [...] molto diffusa fra editori poco intelligenti, che ci si possa liberare dalla responsabilità di esercitare il proprio *iudicium* mediante un'adesione sempre più spinta alle caratteristiche anche materiali del manufatto portatore del testo che si vuole pubblicare e che sia importante leggerlo come lo leggevano i contemporanei senza mediazioni deformanti: di questo passo si giunge in ultima analisi a sostituire l'edizione con la fotografia. Una delle maggiori responsabilità dell'editore di un testo è proprio l'interpunzione, che è veramente, come è stato più volte detto, la prima esegesi.²⁶

Un simile giudizio non ha comportato, tuttavia, l'assunzione di un *habitus* filologico estraneo o, peggio ancora, ostile alle caratteristiche materiali dei testimoni, scritti a mano o a stampa. Al contrario, sono molti e rilevanti i risultati da lei raggiunti grazie all'attenzione dedicata agli ambienti e ai modi di diffusione dei testi, ai copisti, alle tipologie manoscritte, agli aspetti codicologici e paleografici (interpunzione inclusa). Fra i più significativi vale la pena di menzionare il denso *excursus*, uscito negli Atti di un convegno di Erice organizzato da Oronzo Pecere e Michael Reeve, su alcuni aspetti peculiari e ricorrenti della trasmissione dei classici in età umanistica e sulle condizioni culturali che li avevano determinati, dove l'autrice è riuscita a «far parlare storicamente

nr. 6 della II sezione dell'antologia e alla cui n. 92 si rimanda per la citazione bibliografica dei due precedenti. Il secondo di questi contributi è pure parzialmente riprodotto nell'antologia ma senza il passo che interessa questa parola: vd. *infra*, II 3.

²⁶ S. Rizzo, «Interpunzione nelle *Senili* di Petrarca», *Ecdotica*, vol. XIII (2016), pp. 96-112: 112.

i dati della stemmatica» applicando, secondo un ‘criterio di analogia’, l’insegnamento di Giorgio Pasquali sull’importanza del riconoscimento di «correnti di tradizione». ²⁷ Si possono, al riguardo, pure citare le dettagliate schede di manoscritti contenenti opere di Petrarca o testi classici da lui posseduti o a lui falsamente ricondotti che sono state redatte per il Catalogo dei codici fiorentini dell’umanista curato da Michele Feo, il cui contenuto va molto al di là della mera descrizione codicologica lasciando spazio ad appassionanti affondi sulle vicende storico-culturali di ciascun esemplare e delle opere tradite. ²⁸ La scheda del manoscritto II VIII 47 della Biblioteca Nazionale di Firenze, l’unico testimone conservato della *Col-latio laureationis* (l’orazione pronunciata in occasione della laurea poetica), ha fornito addirittura lo spunto per una rettifica di *loci* del testo e dell’interpunzione offerti dalle edizioni pregresse. ²⁹ Oppure si può ancora ricordare l’individuazione della presenza di piccoli cagnolini che reggono con le zampe anteriori una scala nelle iniziali filigranate del Vat. lat. 2193, contenente Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio e posseduto da Petrarca, che le hanno consentito di stabilire senza ombra di dubbio non solo l’origine veronese ma anche la committenza scaligera del codice. ³⁰ Ma soprattutto non si può tralasciare la scoperta dei *marginalia* petrarcheschi nel manoscritto con le *Tusculanae* di Cicerone, il Vitt. Em. 1632, messo in vendita dai conti Baldeschi Balleani di Iesi e acquistato dalla Biblioteca Nazionale di Roma nel 1994. È la studiosa stessa a raccontare l’emozione provata nel trovarsi di fronte a un nuovo autografo dell’umanista:

Appena lo aprii, la mia attenzione venne immediatamente calamitata da queste annotazioni. Via via che le scorrevo venivo presa da un’eccitazione crescente. Mi accorsi infatti subito che avevano tutte le caratteristiche delle annotazioni petrarchesche e che vi comparivano citazioni di testi, come le *Filippiche* e il *De oratore* di Cicerone, rari a quella data, ma posseduti dal Petrarca. Misi subito a parte delle mie impressioni l’amico Adorisio (*scil.* il funzionario della Biblioteca che aveva seguito le trattative della compravendita) continuando per un buon pezzo ad

²⁷ Eadem, «Per una tipologia delle tradizioni manoscritte di classici latini in età umanistica», in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*. Proceedings of a Conference held at Erice, 16-22 October 1993, as the 6th Course of International School for the Study of Written Records, ed. by O. Pecere and M.D. Reeve, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, pp. 371-407: 371.

²⁸ S. Rizzo, *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, pp. 9-33, 97-98, 133-135 (schede nrr. 2-12, 60, 86).

²⁹ Ivi, pp. 322-330 (scheda nr. 234, scritta insieme a Fera e sopra citata a p. 166 n. 9).

³⁰ S. Rizzo, «Un codice veronese del Petrarca», *L’Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, vol. I (2006), pp. 37-44.

esaminare con lui quelle annotazioni che mi apparivano petrarchesche nei contenuti, nei sistemi di rinvio ad altri autori, nei brevi commenti, negli stessi autori citati (colpirono subito la mia attenzione fra l'altro un paio di caratteristici rinvii ad Ugucione, il cui nome era abbreviato nella maniera consueta del Petrarca).³¹

Oltre all'identificazione dell'illustre annotatore, dall'esame di forma e contenuto del postillato la Rizzo ha argomentato e concluso che si trattava di un volume annotato nella seconda metà degli anni Cinquanta del Trecento, e sicuramente fatto allestire da Petrarca stesso, e che nessuna delle note coincideva con quelle da lui lasciate negli altri suoi due esemplari con le *Tusculanae* (uno autografo e l'altro apografo). Nel corposo articolo in cui annunciava la scoperta ha pubblicato anche una serie di postille, privilegiando quelle recanti un riferimento esplicito o implicito a luoghi petrarcheschi o ad altri *auctores*.

A tal proposito vengo a un altro punto cruciale della sua prassi ecdottica: il recupero delle fonti e, laddove possibile, il riscontro sui manoscritti o sulle stampe antiche latori delle fonti utilizzati da un autore. Per la Rizzo la ricostruzione di un testo passava sempre attraverso la sua interpretazione; lo scandaglio delle fonti era avvertito come un passaggio inevitabile per una corretta esegesi, oltre a rivelarsi talora decisivo nella scelta fra varianti adiafore o nella proposta di una congettura. Si veda, a esempio, la sua *lectura* del canto di Ulisse, dove si è soffermata, in particolare, su una domanda ricorrente fra i commentatori antichi e moderni ovvero su quali basi Dante avesse costruito il suo racconto dell'eroe greco che, lasciando Circe, si mette in mare e muore senza fare ritorno a Itaca. Partendo dalla premessa che le notizie di Dante su Ulisse venivano esclusivamente dagli autori latini a lui noti, *in primis* Virgilio e Ovidio, ha esaminato attentamente la prima lettera delle *Eroidi*, che si finge scritta da Penelope al consorte Ulisse (già peraltro citata nella bibliografia precedente ma solo come fonte per i versi «né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopé far lieta»), e ha concluso che dalla lettura di essa Dante avrebbe dedotto che, dopo la caduta di Troia, Ulisse era scomparso e che da questa fonte, per lui autorevolissima, sarebbe stato indotto a lasciare da parte la vulgata alternativa sulla morte avvenuta per mano di Telegono.³²

³¹ Eadem, «Un nuovo codice delle *Tusculanae* dalla biblioteca del Petrarca», Atti del IX *Colloquium Tullianum*, Courmayeur, 29 aprile – 1° maggio 1995, *Ciceroniana*, n. s., vol. IX (1996), pp. 75-104: 77-78.

³² Eadem, «Lettura del canto XXVI dell'*Inferno*», *Rivista di studi danteschi*, vol. XVI (2016), pp. 276-290.

La cura nella ricerca delle fonti si è estesa anche a testi della letteratura del Novecento, di cui la Rizzo era appassionata lettrice. Ricordo qui solo il *Gattopardo* e più precisamente la conclusione della *Parte quarta* che contiene la descrizione degli amori di Tancredi e Angelica nelle sale del palazzo di Donnafugata, da lei messa in relazione con una lirica di Thomas Hardy intitolata *A Two-years' Idyll*, di cui ha pubblicato una sua traduzione nel contributo in cui argomenta il parallelismo da lei individuato con le seguenti parole:

Nonostante la marcata differenza fra i due luoghi – l'uno un passo di un'opera narrativa in italiano, l'altro una lirica in inglese – è evidente la somiglianza delle situazioni: in entrambi i casi un amore fra giovani cui fa seguito un matrimonio deludente, in entrambi i casi l'attesa ingenua di qualcosa che non seguirà, in entrambi i casi l'amore che rimarrà il momento più bello nella vita della coppia è di carattere sensuale, è, come dice Hardy, quell'istinto universale che illumina della sua luce la vita di qualsiasi essere vivente, in entrambi i casi infine esso viene rimpianto tardivamente [...]. Sullo sfondo di questa forte somiglianza di situazioni appare quanto mai significativa l'analogia della similitudine a cui ricorre Tomasi – quella di un'*ouverture* riuscita che è l'unica cosa che resta di un'opera fallita e dimenticata – con quelle usate da Hardy del preludio a un testo teatrale che poi non seguirà (v. 7), della prefazione senza libro (v. 25), della tromba portata alle labbra, ma che non chiama (v. 26).³³

In entrambi i casi lo svelamento del modello è preceduto dall'accertamento di una sicura conoscenza della stessa da parte di chi l'ha rielaborata (Ovidio per Dante e Hardy per Tomasi di Lampedusa), perché la Rizzo paventava il rischio di attribuire un debito nei confronti di una fonte a un autore il cui accesso a essa fosse altamente improbabile o perfino impossibile per ragioni storico-culturali. Analogamente era consapevole che un riscontro di clausole identiche o di incroci testuali fra *auctores* poteva comunque essere di natura poligenetica o giustificarsi con un antecedente comune o con la mediazione di ulteriori opere. Così, per esempio, commentando il passo di *Sen.* 10, 4, 128 «Omitto autem Iob, omnibus celebratum vicis, cuius est illa vox orbis semper memoranda parentibus mestisque omnibus et afflictis: "Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit ita factum est; sit nomen Domini bene-

³³ Eadem, «Una consonanza fra il *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e una lirica di Thomas Hardy», in *Venuste noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, a cura di M. Passalacqua, M. De Nonno, A.M. Morelli con la collaborazione di C. Giamaona, Zürich-New York, Georg Olms, 2012, pp. 685-695: 691. Vd. anche *infra*, antologia I 6-7.

dictum"», avverte che Petrarca rimanda a Giobbe, 1, 21 secondo la *Vetus*, che ha in più rispetto alla *Vulgata* di Girolamo la frase «sicut Domino placuit ita factum est», dunque attraverso la mediazione delle numerose citazioni dei Padri (più volte, infatti, il detto di Giobbe è richiamato nell'*Explanatio* e nell'*Expositio psalmorum* di Ambrogio, una nel *Tractatus in psalmos* di Girolamo, spessissimo in Agostino nelle *Enarrationes*, nei *Sermones*, nel *De symbolo* e nel *De civitate Dei*).³⁴

Il ricorso a una fonte nella cernita di una lezione da mettere a testo avveniva avendo ben chiaro che gli esemplari consultati dagli autori medievali e umanistici di frequente tramandavano un testo diverso da quello offerto dalle edizioni moderne e soprattutto che tali autori citavano a volte a memoria e/o riformulavano il luogo della fonte per non renderlo immediatamente riconoscibile o per adeguarlo al contesto. Non sorprende, perciò, di trovare criticato il comportamento di editori che sembravano ignorare questa modalità di citazione, come per esempio si legge nel commento in apparato al passo di *Sen.* 10, 4, 41 «Unde est horror ille stuporque Enee, quem michi de medio nature sinu sumpsisse Virgilius videtur, et subiens cari genitoris imago ut regem equevum crudeli vulnere vidit vitam exhalantem»:

Cfr. Virgilio, *Aen.* 2, 559-562 (parole di Enea che assiste all'uccisione di Priamo) «At me tum primum saevus circumstetit horror. / Obstipui; subiit cari genitoris imago, / ut regem aequaeuum crudeli vulnere vidi / vitam exhalantem» (la Nota [vd. *infra*, p. 197 n. 35], non avendo compreso che Petrarca adatta la citazione al suo contesto, corregge pesantemente il testo tradito concordemente da α e γ [*scil.* tradizione canonica e precanonica della lettera] sostituendo «subiit» a «et subiens» e «vidi» a «vidit»).³⁵

La lettura dell'antologia potrà restituire solo in minima parte l'eredità che la Rizzo ha lasciato e che queste poche pagine hanno tentato di riassumere, ma consentirà almeno di accorgersi come l'approccio metodologico e le soluzioni ecdotiche proposte di volta in volta siano stati il risultato di una convergenza di competenze e ragionamenti: la *recensio* condotta sull'intera tradizione (anche in presenza di autografo), il trattamento dei testimoni non come semplici contenitori di varianti ed errori bensì come documenti storico-culturali, una lucida cognizione della complessità e della varietà della fenomenologia dell'errore, l'attenzione costante alla *facies* paleografica e codicologica dei manoscritti e alle

³⁴ Petrarca, *Res Seniles. Libri IX-XII*, p. 220.

³⁵ Ivi, p. 198.

loro modalità di circolazione, una ferma fiducia nel metodo stemmatico ricostruttivo quale strumento più efficace per decifrare i percorsi di qualsivoglia tradizione testuale, l'esplorazione sistematica delle fonti e della lingua, la rara sensibilità letteraria. Ma soprattutto la lettura dei saggi qui riproposti confermerà quanto lei stessa si attribuiva: un amore per la parola e una fede nel suo straordinario potere, a tal punto incondizionati da essere contagiosi. A Silvia Rizzo piaceva leggere in classe la poesia *A Pio Rajna* di Montale, che in pochi versi consegnava – così diceva ai suoi studenti – il perfetto ritratto del filologo. Senza dubbio questi versi si adattano perfettamente anche a lei, che sapeva bene che «chi scava nel passato può comprendere / che passato e futuro distano appena / di un milionesimo di attimo tra loro». E anche lei «per questo [...] era così piccola, / per infiltrarsi meglio nelle fenditure».³⁶

³⁶ La poesia fa parte della raccolta *Quaderno di quattro anni* (1977), Milano, Mondadori, 1984, pp. 531-532 (quelli citati sono i vv. 21-28 a p. 531; il corsivo è mio). Avverto che nell'antologia ho tacitamente adeguato i criteri editoriali e i rimandi bibliografici delle pubblicazioni originali, che mutano da saggio a saggio a seconda della sede ospitante, alle norme di questa rivista per dare all'insieme una veste il più possibile omogenea. Nella loro prima occorrenza in ciascun contributo, le abbreviazioni bibliografiche sono sempre sciolte, anche se si trovano già menzionate in uno precedente, affinché ogni testo dall'antologia possa essere letto autonomamente dagli altri; tre puntini chiusi fra parentesi quadre ([...]) indicano tagli redazionali, mentre tre punti senza parentesi quelli dell'autrice e, infine, la sigla *n.d.r.* anticipa precisazioni mie.

I.

STORIA DELLA TRADIZIONE E CRITICA DEL TESTO

1. *Lessico filologico degli umanisti**

Datazione dei codici

A) *Poliziano*. [...] Dallo studio e dalla collazione dei *codices vetusti* prende le mosse l'attività filologica del Poliziano: ai *vetusti* sono contrapposti i *codices novi*, che sono evidentemente i codici del xv sec., giacché un codice del xiv per il Poliziano è *semivetus* (vd. p. 150; in *Misc.* 2, 14, 6 [A. Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, a cura di V. Branca e M. Pastore Stocchi, Firenze, Fratelli Alinari, 1972] scrive: «in librum incidi non veterem admodum, sed omnino apud saeculum forte prius scriptum»). In *Misc.* 1, 24, p. 555 [Angeli Politiani *Miscellaneorum centuria I*, in *Opera*, Lugduni 1533] (Plinio, *nat.* 22, 88) il Poliziano attribuisce ai *novi codices* la lezione *Hecate*: la lezione più vicina nell'apparato del Mayhoff (Lipsiae, Teubner, 1897) è *Hecatae*, che si trova nelle antiche edizioni (ma non si può escludere che compaia anche in manoscritti). Nella solenne dichiarazione «hoc enim nobis emendandi novos codices institutum placuit ecc.» apposta alla collazione di Catone e Varrone (vd. p. 162 n. 1) i *novi codices* sono gli esemplari su cui il Poliziano esegue le sue collazioni, incunaboli per lo più (e un incunabolo è anche quello su cui è scritta questa nota), ma anche manoscritti (ad es. quello su cui il Poliziano ha eseguito la collazione di Apicio, vd. I. Maier, *Les manuscrits d'Ange Politien*, Genève, Droz, 1965, p. 348 sg.). Certo è che fra i *novi codices* sono inclusi anche i libri a stampa: *ep.* 5, 1, p. 131 [Politiani *Epistolarum libri XII*, in *Opera*] «excusores isti novorum librorum Teutones». Anzi in *Misc.* 2, 14, 4 nel gettar giù la frase il Poliziano aveva scritto e poi cancellato «non veterem admodum, sed manu calamo tran manu scriptum». Il *sed* può far pensare che *codices novi* possa essere espressione specifica per indicare i libri a stampa. Il problema è

* S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 161-164, 226-235 e 265-268 (con tagli). *N.d.r.* La copia personale del volume è costellata da aggiunte, correzioni, osservazioni, aggiornamenti bibliografici di mano dell'autrice, che sono stati inseriti a più riprese come si evince dal cambio di inchiostro; in questa sede mi sono limitata ad accogliere tacitamente solo le correzioni di banali refusi o di errori palesi. Ho mantenuto i rimandi interni anche se si riferiscono a parti del libro qui non riproposte come stimolo per il lettore a non accontentarsi di queste poche pagine.

parallelo a quello posto da *codices vulgati* e infatti l'espressione *codices novi* ha nel discorso filologico del Poliziano funzione analoga (vd. p. 72 sg.). Penso che alla questione sia da dare la stessa risposta già data per *codices vulgati*: è probabile che in effetti quelli che il Poliziano chiama *novi* siano per lo più incunaboli, data la già larga diffusione della stampa, ma non è da vedere nell'uso di questa espressione un'esigenza di distinzione fra stampe e manoscritti che il Poliziano e in genere i filologi del quattrocento non avvertivano.

Di fronte ai *codices novi* il Poliziano ha un atteggiamento di diffidenza non dissimile da quello dei moderni verso i *recentiores*. I motivi di questa diffidenza sono esposti in *Misc.* 1, 57, p. 612: «hoc in illo vetustissimo Pliniano exemplari... pene legitur emendate, videlicet una tantum commutata litera, qualia multa in vetustis omnibus voluminibus interpolata vocabula. Nam, cum ipsa quoque mendosissima plerisque sint locis, vestigia tamen adhuc servant haud obscura verae indagandae lectionis, quae de novis codicibus ab improbis librariis prorsus obliterantur»: cioè nei codici recenti è più facile che i copisti abbiano obliterato anche quelle poche tracce dell'esatta lezione preservate invece nelle pur corrotte lezioni dei codici antichi. Quest'affermazione va illustrata con quel che il Poliziano ripete più volte nelle sottoscrizioni a collazioni o copie di manoscritti antichi:¹ che egli cioè ha avuto cura di conservare anche le lezioni palesemente errate senza osar mai di far intervenire il suo giudizio, e se altrettanto avessero fatto in passato i copisti e i correttori, avremmo oggi codici molto meno corrotti. È evidente che egli attribuisce allo sforzo di dare ad ogni costo un senso ai passi corrotti l'origine degli errori più gravi e difficili a sanare.²

¹ Soscr. a Catone e Varrone, a. 1482 (Maier, p. 354): «hoc enim nobis emendandi novos codices institutum placuit ne quid ex nostro temere adiceremus neu quid omitteremus, quod in antiquioribus exemplaribus invenissemus. Quod si hoc priores librarii institutum probassent, non tantum profecto negotii laborisque posteris reliquissent. Sicubi ergo nostrum adhibimus iudicium, relictis tamen antiquae lectionis vestigiis aliquibus, suum cuique liberum reliquimus» [...].

² Un'analoga diffidenza per questo tipo di correzioni mostra il Merula, pref. a Marziale, in B. Botfield, *Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman Classics and of the Sacred Scriptures*, London, H.G. Bohn, 1861 (*Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae*, Cantabrigiae, e Prelo academico, 1861), p. 151, e a Plauto [ivi, p. 143]. La predilezione del Poliziano per i codici antichi era stata notata già dai contemporanei, come testimonia un passo di una lettera di Matteo Bosso cit. dal Dionisotti, *Italia medioevale e umanistica*, vol. XI (1968), p. 185 [...]. Si noti che il Traversari, ringraziando F. Barbaro per l'invio di un codice delle *Epistole* di Basilio, esprime un'analoga predilezione (*ep.* 226 col. 296): «delector... cum erudito dicendi eius viri

Tuttavia («recensiores non deteriores») il Poliziano non sdegna di servirsi anche di *codices novi* quando essi gli appaiono autorevoli: in *Misc.* 1, 41 si vale di un codice di Gellio trascritto «ex vetustissimo exemplari» dal Niccoli, di cui loda la fedeltà al modello nel trascrivere;³ per il testo di Columella collazionò non solo un codice antico, ma anche un «codex Nicoli descriptus ex vetusto codice» (Maier, p. 355); per Plinio, *nat.* due codici recenti (un «novus Aliorum» e un «novus Nicoli», che egli indica rispettivamente con le sigle *d* ed *e*) furono da lui collazionati insieme a tre codici antichi (vd. *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 23 settembre – 30 novembre 1954. Catalogo, a cura di A. Perosa, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1955, scheda nr. 7); per le *Silvae* di Stazio collazionò [...] l'esemplare poggiano, che non era antico, ma gli appariva fondamentale per il testo sia perché lo giudicava il capostipite di tutti gli altri manoscritti sia perché serbava «vestigia multa... merae vetustatis».

Teorie umanistiche sulla genesi delle corrottele

Nell'antichità il maggior numero di osservazioni sulla genesi degli errori nella trasmissione dei testi erano state fatte da S. Girolamo (vd. E. Arns, *La technique du livre d'après Saint Jérôme*, Paris, E. de Boccard, 1953, pp. 68 sg. e 180 sgg.). Per il medioevo conosciamo le interessanti enunciazioni sui modi come un testo può corrompersi («corruptionis occasiones») di un sacerdote romano del XII sec., Nicola Maniacutia (vd. V. Peri, «Nicola Maniacutia. Un testimone della filologia romana del XII secolo», *Aevum*, vol. XLI, 1967, pp. 77 e 86). Osservazioni simili sono assai

genere... tum eius voluminis antiquitate, quam cum in rebus ceteris tum maxime in libris diligo observo et in honore habeo».

³ *Misc.* 1, 41, p. 589 in *codice Gelliano* (cf. p. 161): «... quem vir haud indoctus, ut tum ferebant tempora, sed diligens tamen in primis Nicolaus Niculus ex vetustissimo exemplari fideliter pro suo more descripsit». Due sono le garanzie d'autorevolezza del codice: l'esser copia di un codice antichissimo e l'esser copia fedele. Il Poliziano si vale della testimonianza del codice del Niccoli per restituire l'antico vocabolo *diffissionibus* non capito dai copisti e sostituito nella maggioranza dei codici da *definitionibus*. Il Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, Firenze, Le Monnier, 1922, p. 56, concorda col Poliziano nel dare al Niccoli la lode di trascrittore fedele. Va tuttavia osservato che proprio questo codice di Gellio rappresenta, sembra, una vera e propria recensione del testo, con correzioni e integrazioni (vd. p. 259 sg.); e si veda anche il giudizio negativo del Kroymann circa la fedeltà della trascrizione di Tertulliano eseguita dal Niccoli («Die Überlieferung des corpus Tertullianum», *Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften*, vol. CXXXVIII, 3 (1897), p. 19).

frequenti in età umanistica. Già il Boccaccio, in un passo in cui si scaglia contro i copisti, principali responsabili della corruzione dei testi, li critica perché leggono senza capire e in particolare cadono in omissioni per disattenzione o per ignorante arbitrio, non curano l'ortografia (non indicano il dittongo), non mettono i segni di interpunzione e gli accenti, corrompono i vocaboli e, peggio ancora, anche se si accorgono del loro errore, non lo correggono, per non guastare con cancellature l'opera loro, antepoendo codici belli a codici corretti.⁴ Ma la più ampia analisi delle cause della sempre crescente corruzione dei testi è in un noto passo del *Salutati*, *de fato* 2, 6 (vd. Appendice III, p. 341 sgg.): responsabili della corruzione dei testi sono in primo luogo i copisti, che possono compiere due tipi di errore, involontari («per evagationem mentis et capitis levitatem inadvertenter omittunt») e volontari per incomprendimento del testo («dum temerarie mutant quod non intelligunt»). Altra causa di corruzione è l'insinuarsi nel testo di glosse marginali o interlineari.⁵ Ma gli errori non sono dovuti solo ai copisti, ma anche a interventi di lettori: e i più pericolosi fra questi ultimi sono i semidotti, che ascrivono ciò che riesce loro incomprendibile non alla propria ignoranza, ma ad errore dei copisti o forse addirittura (tanta è la temerità dell'ignoranza) degli autori, e presuntuosamente mutano lettere, sillabe, parole intere ed ora tolgono, ora aggiungono. Altri addirittura alterano a bella posta i testi per trovarvi sostegno ai propri errori, come si dice facessero gli eretici per i libri di Origene.⁶

⁴ Boccaccio, *De montibus*, c. 54r: «sic, dum potius visa quam intellecta designant quandoque vacillante memoria et nonnunquam dum ex non intellectis multa superflua arbitrantur et auferunt, aut casu aut eorum permutant iudicio, eo ante alia itum est ut sit (si ed.) orthographia deiecta, diphthongi aut sublatae aut debitis privatae notulis» («è abbandonata l'ortografia, il dittongo è o omesso o privato dei segni necessari»; il secondo caso è forse quello dell'e cedigliata che viene trascritta come semplice e), «punctatio omnis ommissa et signa perdita quorum opere locutionum variationes percipi consuevere; ac insuper opere talium diminutis aut additis aut permutatis in dictionibus litteris, aliter hodie legantur quam veteres illustresque scripserint auctores necesse est et, quod longe perniciosius, esto huiusmodi scriptores advertant se minus recte pinxisse, ne delentes errorem maculam operi suo iniecissee videantur, ultro praetereunt, correctis pulchros praepoentes codices» (cf. Hier. *praef. vulg. Iob iuxta LXX*: «tanta est enim vetustatis consuetudo ut etiam confessa plerisque vitia placeant, dum magis pulchros habere malunt codices quam emendatos») [...].

⁵ A questo tipo di corruzione ricorre il Poliziano per spiegare l'interpolazione di un verso di Esiodo (vd. p. 234).

⁶ Rufino, *De adulteratione librorum Origenis*, PG 17, col. 615 sgg. (sulla questione vd. ad es. G. Bardy, «Faux et fraudes littéraires dans l'antiquité chrétienne», *Rev. d'hist. ecclés.*, vol. XXXII, 1 (1936), p. 281 sgg.).

Come rimedio a tanta corruzione il Salutati propone la creazione di biblioteche pubbliche in cui esperti provvedano a rivedere i testi colazionandoli e scegliendo con giusto giudizio fra le molteplici varianti.

Enunciazioni di carattere generale sull'origine di alcuni tipi di errore si trovano anche sparsamente nel *De politia litteraria* di A. Decembrio: si tratta probabilmente di dottrina guariniana. Così sulle glosse penetrate nel testo: 19 cc. 42v-43r (a proposito della brevità dello stile sallustiano) «nam si in stilo productior forte quibusdam locis appareat, id aut praeceptorum temeritate superadditum aut librariorum inscitia⁷ designari consuevit, qui circumscriptas saepe interpositiones, quas glossulas vocant (cf. p. 98), texture scriptoris interserunt»; 29 cc. 94v-95r «'postridie' est ut postero die non ut post tres dies, ita ut secundo, non tertio die sit intelligendum. Nam licet in quibusdam Caesaris Commentariorum exemplaribus circa principia de bello Gallico pro tertio die ac praeceptorio more explicatum appareat, glossula quidem fuit ignorantis seu circumscriptio prius quae post a rudibus quoque librariis auctoris texturae conserta». Altrove lamenta l'abbandono dell'ortografia e la presunzione dei copisti che, pur avendo di fronte testi correttissimi, credendo di saperne di più non si limitano mai a trascriverli fedelmente: a questi errori dovuti a interventi coscienti dei copisti si aggiungono i guasti causati dall'omissione del greco – 'finestre' che, al contrario di quelle vere, portano oscurità ai lettori –, dalle parole corrotte, dalle dittografie; e il Decembrio conclude affermando che il copista deve capire quel che trascrive, non trascrivere come se disegnasse (*pingere*).⁸

Ricordo infine due singolari teorie. Per E. Barbaro e per il Beroaldo i libri poco letti si corrompono di più: il Barbaro in *ep.* 2, p. 91 sg. afferma che Plinio il Vecchio fu poco letto e reca, fra l'altro, il seguente argomento: «alterum indicium quod nullus fere liber maioribus et pluribus non dico vitiis, sed portentis scatet, nempe quia diu iacuit infrequens et cunctanter aditus. Sunt libri eodem quo arva fato: si negligantur, sentes alunt et monstra quibus tollendis non unus Hercules sit satis»; Beroaldo, *ann.* c. b7v «Apuleius Madaurensis plurimis scatet mendis propterea quod plurimi eius lectionis sunt infrequentes: quae res scriptorem luculentum atque eruditum non solum reddit scrupulosum, sed etiam in dies magis mendosum facit». ⁹ Il Petrarca, giustificandosi col

⁷ *Inscitiae* cod.

⁸ *Polit.* 75, cc. 179v-180r [...].

⁹ Questa teoria è ripetuta ancora dal Robortello in *Aeschyli Tragoediae*, Venetiis 1552, c. β4v: «in aliis tragoediis coniectura opus non fuit, quod apte et recte fuerunt e librariis descriptae. [...]».

fratello Gherardo perché gli manda un codice delle *Confessioni* di S. Agostino non corretto dopo la trascrizione, lo esorta a non aspettarsi dagli uomini dotti libri più corretti: infatti per gli indotti ogni più piccolo errore è d'inciampo e perciò essi si affannano a liberare i loro codici dalle corrotte, ma i dotti, che han la mente a cose più alte, agilmente sorvolano su queste minuzie (*Fam.* 18, 5).

Il criterio paleografico è largamente usato dagli umanisti nell'emendare. Vi accenna esplicitamente già Gasp. Barzizza a proposito dell'emendazione del *De oratore* (cf. p. 263 sg.): «litterarum figuras similitudine aliqua inter se commutatas multis locis correxi».¹⁰ Nel Facio, come ora vedremo, troviamo addirittura un tentativo di elevare, almeno in teoria, il criterio paleografico a supremo criterio di emendazione. Ma è soprattutto nelle *Emendationes* liviane del Valla che le larghe e sicure conoscenze paleografiche di questo umanista danno i loro frutti più splendidi, permettendogli di risanare con mezzi semplicissimi corrotte che apparivano disperate. E, ciò che più qui ci interessa, nelle *Emendationes* sono numerosi i casi in cui il Valla accenna esplicitamente al criterio paleografico che ha usato nel correggere, dando una spiegazione dell'origine dell'errore. Questa preoccupazione di giustificare paleograficamente le sue congetture ha qui anche un'origine polemica:¹¹ il Facio lo aveva accusato di congetturare arbitrariamente («corrigere proprio arbitrato atque iudicio») e aveva enunciato il seguente principio: nell'emendare occorre che la congettura non si discosti, per forma e numero delle lettere, dall'errore che si vuol correggere.¹² Il Valla, rispondendo all'accusa, accetta sostanzialmente il principio enunciato dall'avversario: dopo aver narrato come P.C. Decembrio e lui stesso conget-

¹⁰ Pomponio Leto, pref. a Varr. *ling.* (Botfield, *Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman Classics and of the Sacred Scriptures*, p. 138), afferma di aver corretto solo «ubi librarii litteras mutaverunt»: non ha invece posto mano, nel timore di aggravarle, alle corrotte più profonde («in his que inscitia penitus corruptit»). La categoria di errori che Pomponio si è limitato a correggere è, in sostanza, quella delle corrotte meccaniche aventi origine paleografica.

¹¹ Ma l'interesse per il problema della genesi dell'errore è presente anche altrove: a proposito della critica testuale neotestamentaria del Valla il Perosa osserva che nella redazione β della *Collatio* rispetto alla redazione α è rivolta maggiore attenzione «alle molteplici sfumature dei processi che hanno portato alla corruzione del testo, con particolare attenzione per gli ipercorrezionismi e per le sviste o mende di origine paleografica» e fornisce un ricco elenco di passi (L. Valla, *Collatio Novi Testamenti*. Redazione inedita a cura di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1970, p. xxxiii e n. 63).

¹² B. Facio, «Invectivae in L. Vallam», in R. Valentini, *Rendiconti dei Lincei*. Classe di scienze morali, vol. V, 15 (1906), pp. 499-550: *invect.* 1, p. 525 [...].

turarono indipendentemente *rectis saxis ut per rectis ac si istud* dei mss. in Liv. 21, 36, 1, sanando così una corrottela su cui si erano affaticati invano il Panormita e lo stesso Petrarca, conclude trionfalmente (*in Fac.*, p. 603): «adestne similitudo? constat numerus literarum in menda et emendatione? Quid igitur, tanquam id a me non fiat, sed procul aucupor (aucuper?) scripturae veritatem, me incessitis?». E così, aggiunge, saranno anche le congetture che proporrà in seguito: ma ove ciò non accadesse non sarà così biasimevole, ma anzi degna di maggiore ammirazione.¹³ Non c'è dunque nel Valla una rigida accettazione del principio enunciato dal Facio, il quale veniva in sostanza ad affermare che tutte le corrottele hanno origine paleografica: il Valla sa bene che la corrottela può essere dovuta anche a cause diverse che non un errore di lettura¹⁴ ed allora una congettura che raggiunga d'un balzo il dettato originario è degna di tanto maggior ammirazione quanto minori puntelli essa ha trovato nel testo tradito.

Non sarà inutile esaminare brevemente le osservazioni paleografiche sulla genesi dell'errore che si trovano sparse nelle *Emendationes*.¹⁵ Al Valla era ben noto quel tipo di errore che noi moderni chiamiamo 'aplografia': lo descrive in *emend.*, p. 606 correggendo *magis ea* in *magis saeva* (Liv. 21, 59, 7): «“pugna raro ulla magis ea...”: vos tollitis 'ea', ego muto in 'saeva'; opinor enim s, quae ultima est in 'magis', fecisse ut sequens s excideret, sicut factum est in illo superiore 'rectis ac si istud' pro 'rectis saxis'» (Liv. 21, 36, 1, vd. sopra). Vi accenna di nuovo brevemente in *emend.*, p. 618 correggendo *habuit res* in *habuit tres* (Liv. 25, 5,

¹³ «Talia quoque erunt quae sequuntur. Aut sicubi id non fiet, non reprehensione dignum erit, sed maiore miraculo». Più oltre non manca di coglier l'occasione di alcune arbitrarie correzioni degli avversari a Liv. 21, 31, 6 per rinfacciar loro il loro stesso principio così male osservato e contrapporre i suoi emendamenti assai più rispettosi del testo tradito: Laurentii Vallae *Emendationes sex librorum Titi Livii de secundo bello Punico* (in *Recriminationes in B. Facium*, IV), in *Opera*, p. 604: «o lippi, o aliis quae vobis multa est lippitudinem exprobrantes, estne istud servare similitudinem, servare numerum literarum in coniectanda scripturae veritate, alias dictiones eximere, alias adiciere? Videte quanto id a me syncerius custoditur».

¹⁴ Così ad es. in Liv. 22, 7, 14 emendando *ab ortu* in *ab orto*, non dà una spiegazione paleografica dell'errore, ma lo considera un'arbitraria correzione di qualcuno che non aveva capito il testo: *emend.*, p. 607: «“senatum praetores per dies aliquot ab ortu ad occidentem solem in curia retinent”: opinor autorem 'ab orto' scriptum reliquisse, id est ab orto sole, idque aliquos vestri similes mutasse». «Aliquos vestri similes» è una frecciata agli avversari, che talvolta, non avendolo capito, avevano corretto il testo dove non ce n'era bisogno.

¹⁵ Si veda anche R. Valentini, «Le *Emendationes in T. Livium* di L. Valla», *Studi italiani di filologia classica*, vol. XV (1907), pp. 262-302, in particolare 283-289 («Il criterio paleografico nelle *Emendationes*»).

3): «manifestus est error praecedenti litera t: nam 'tres' legendum est, non 'res', quod miror a nemine animadversum».

In Liv. 23, 6, 8, emendando *ita ut in haud* il Valla addita l'origine dell'errore nella grafia *haut* per *haud*.¹⁶ La grafia *Annibal* per *Hannibal* e l'erronea interpretazione dell'*H* iniziale (al principio del libro) come abbreviazione di *haec* è l'origine dell'errore in Liv. 23, 1, 1, dove il Valla si avvede per primo che l'*haec* iniziale andava espunto.¹⁷

Molti errori nascono da errata divisione di parole: così *subvehere temporium* per *subveheret emporium* in Liv. 21, 57, 5-6,¹⁸ *distrahendo* per *distrahendo* in 22, 2, 1,¹⁹ *utilis* per *ut illis* in 22, 50, 2, *vasis erat* per *vas iis erat* in 23, 24, 12, ecc. (vd. Valentini, «Le *Emendationes*», p. 284 sg.).

Quest'ultimo tipo di errore era largamente noto agli umanisti. [...]

L'errore può nascere anche da un'abbreviazione fraintesa dal copista; in Liv. 23, 28, 4 il Valla emenda *consentirent* in *consules sentirent* e spiega (*emend.*, p. 612): «consules una syllaba scriptum erat ut in plurimis verbis fit»; la conoscenza di questo tipo di errore gli permette di emendare in Cic. *fam.* 1, 2, 2 e 2, 7, 4 *tyranno publico lentulo* di tutti i codici in *tribuno plebis* (*eleg.* 2, 1, p. 47). Questo tipo di errore era ben noto anche a Bartolomeo della Fonte, che emendando Liv. 26, 15, 8 scrive: «non 'populo-que romano' sed 'praetore' dicendum est. Sed enim quoniam 'praetore'²⁰ duabus primis litteris 'pr' antiquitus notabatur, inerudite saecula pro 'praetore' 'populum romanum' multis in codicibus transcripserant» (C. Marchesi, *Bartolomeo della Fonte*, Catania, Niccolò Giannotta, 1900, p. 163; Sabbadini, *Metodo*, p. 60).

[...] Anche negli scritti del Poliziano non mancano spiegazioni dell'origine delle corrotte e cenni a vari tipi di errore. Così ad es. egli sape-

¹⁶ *Emend.*, p. 610: «nam quidam 'haud' per t scribunt hincque fuit erroris causa». Di nuovo corregge un *ut in haud* in Liv. 24, 8, 5 (*emend.*, p. 615).

¹⁷ *Emend.*, p. 610: «'haec Annibal...'... Caeterum quid sibi vult primum illud verbum 'haec'? Ego supervacuum existimo et hac de causa adiectum, quod ii qui Annibal sine aspiratione scribunt, ipsam figuram aspirationis in principio libri nonnihil distare a sequenti vocali et forte maiuscole scriptam videntes, non partem huius nominis, sed aliud esse putaverunt. Igitur 'haec', quod vicinum in scriptura erat, interpretati sunt».

¹⁸ *Emend.*, p. 606: «vos nihil aliud quam dempsistis illud t, ut 'emporium' tantum esset, non intelligentem literam illam ad praecedentem pertinere dictionem» (cf. sopra, p. 108).

¹⁹ *Emend.*, p. 607: «'dum consul placandis Romae distrahendoque delectu operam dat...': vos sic emendatis: "dum consul placandis diis Romae distrahendoque delectu", nescientes 'distrahendo' duo verba esse: 'dis', quod fere veteres non gemino ii scribebant et 'trahendo', id est differendo; nam distrahere delectum nusquam legimus».

²⁰ Così il testo del Marchesi. Il Sabbadini, che desume la citazione dal Marchesi trascrive *praetor*, ma *praetore* va benissimo.

va che i nomi propri e le cifre sono maggiormente soggetti a corrompersi,²¹ che un'interpolazione può essere originata da una nota marginale penetrata nel testo,²² che turbamenti dell'ordine del testo hanno spesso origine da quaternioni o fogli fuori posto nell'archetipo.²³ In *Misc.* 2, 1, 21 (vd. p. 44), per spiegarsi l'erronea ripetizione di una medesima frase, pensa che il copista abbia distrattamente trascritto anche il richiamo in fondo al quaternione. In un altro capitolo della II centuria, mettendo a confronto le due lezioni *Stercocles* e *Stercodes*, fa notare come la seconda derivi dalla prima per una lettura erronea di *cl*.²⁴ Il criterio paleografico occupa un posto eminente nella *ratio emendandi* del Poliziano: le sue congetture sono in genere assai aderenti al testo tradito; talvolta egli sottolinea come basti un lievissimo ritocco alla lezione tramandata (*Misc.* 1, 53, p. 607 sg.: «in codice... quem fuisse aiunt Francisci Petrarchae primitus... sic adhuc extat: “ne miniata cervia tua”. Quod si penultimae dictionis penultimam literam paululum a summo produxeris, hoc est de i litera l feceris, omne proculdubio mendum sustuleris»; cf. p. 292) [...]. La ripugnanza per correzioni che si allontanino eccessivamente dal testo tradito traspare nelle parole con cui il Poliziano respinge la possibilità che in *Cic. div.* 2, 63 Agamennone per Ulisse sia un errore dei codici anziché un *lapsus* di Cicerone stesso.²⁵ Altra volta, proponendo di correggere *aconitum* di tutti i codici in *Macr. sat.* 7, 6, 5 in *conium*, sottolinea che la corruzione di *conium* in *aconitum* è facile.²⁶

Ricorderò infine un'altra osservazione di carattere generale suggerita al Bessarione dall'esame di una corrottela particolare, la corruzione di *si* in *sic* in *Ioh.* 21, 22: l'errore, egli osserva, è facile quando con la sem-

²¹ *Misc.* 1, 58, p. 617: «at enim quoniam lubricus in propriis nominibus et item in numerorum notis librariorum lapsus, vitiata ista... in Censorini commentario reperies».

²² *Misc.* 2, 50, 14 (vuol espungere, *adversum omnium codicum fidem*, *Hes. op.* 406): «crediderim igitur hominem aliquem, non indoctum, sed a re uxoria... abhorrentem, cum versiculum priorem legisset Hesiodi quo de domo, uxore et bove meminit, ascripsisse iocantem versiculum hunc posteriorem sui codicis marginibus».

²³ *Misc.* 1, 25; 2, 1 e 2.

²⁴ *Misc.* 2, 14, 4: «reperiebam in antiquiore scriptum... 'Stercocles'; at in Bononiensi 'Stercodes', videlicet c et l litteris in d coagmentatis parato lapsu».

²⁵ *Misc.* 1, 53, p. 606: Cicerone citando dei versi dal l. II dell'*Iliade* per un errore di memoria li pone sulla bocca di Agamennone, mentre in realtà erano detti da Ulisse (vd. E. Malcovati, *Cicerone e la poesia*, Pavia, Tipografia del libro, 1943, p. 49 sg.): «nisi forte, quod avidius crediderim tanto intervallo, mendum fuerit exemplarium. Quamvis etiam in antiquissimo quoque libro non dispariliter scriptum inveniamus nec sane lubricus ex literarum vicinitate sit in alterutrum nomen lapsus».

²⁶ *Misc.* 1, 61, p. 628: «lubricus autem sane lapsus in 'aconitum' de 'conio'».

plice aggiunta o sottrazione di una sola lettera si passa da una parola a un'altra avente anch'essa significato.²⁷

Emendatio

Secondo H. Fränkel²⁸ nel lessico filologico moderno questo termine dovrebbe essere usato «solo per una 'congettura' (*coniectura*) che si riconosca quale riuscita e convincente rettifica di un errore (*emendatio*), e non per i semplici tentativi di correzione che uno può eventualmente rifiutare».

Nel latino sia classico (*Thes. l. L. V 2*, col. 456, 35 sgg.) che umanistico *emendatio* può conservare il valore di sostantivo verbale e indicare l'azione del correggere un testo; oppure indica il risultato di questa azione, la correzione, sia essa congettura o restituzione di lezione manoscritta. In questo secondo senso appare spesso nei titoli di raccolte di emendamenti proposti da umanisti, come le *Emendationes in Catullum et in Priapeia* dell'Avanzi, le *Emendationes in T. Livium* del Valla ecc. Con *emendatio* si può infine indicare la qualità dell'essere non corrotto, *sine mendis*. Faccio precedere per ogni categoria esempi classici, dato che il *Thesaurus* non distingue.

1) Azione del correggere: per il latino classico Symm. *ep.* 1, 24: «si te amor habet naturalis historiae quam Plinius elaboravit, en tibi libellos quorum mihi praesentanea copia fuit. In quis... opulentae eruditioni tuae neglegens veritatis librarius displicebit. Sed mihi fraudi non erit emendationis incuria. Malui enim tibi probari mei muneris celeritate quam alienis operis examine» (la copia di Plinio che Simmaco spedisce ad Ausonio presenta errori dovuti al copista, ma Simmaco non ha provveduto a correggerla, preferendo soddisfare con la massima rapidità la richiesta dell'amico); [...] Aug. *doctr. christ.* 3, 1, 1: «codicum veritate,

²⁷ «In illud Evangelii: "sic eum volo manere quid ad te?"», PG 161, col. 625A: «recte quidem ab initio translata (scil. eam particulam) fuisse arbitrator et 'si' non 'sic' ab interprete scriptum exiisse; sed postea (quod accidere frequenter solet) vitio dormitantis librarii (cf. Hier. *ep.* 106, 30 "vitium librarii dormitantis"), 'si' coniunctionem in adverbium 'sic' fuisse conversam, una littera addita. Facilis est enim ad errorem lapsus quoties dictio aliquid significans in dictionem aliud significantem una duntaxat addita vel detracta littera commutari potest». L'originale greco dell'opuscolo del Bessarione è stato pubblicato da L. Mohler, Paderborn, Scientia Verlag, 1942 (vd. Peri, «Nicola Maniacutia», p. 67 n. 3).

²⁸ *Testo critico e critica del testo*, trad. di L. Canfora dalla *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 44 n. 1.

quam emendationis diligentia procuravit». Tra gli umanisti: Poggio *ep.* 3, 4, p. 192 (curante Thomas de Tonelli, Florentiae 1832-1861, 3 voll. [rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus, 1964]): «mittas ad me opera Senecae quibus permaxime indigeo tum ad emendationem eorum quae scripta sunt tum ad transcriptionem aliorum» (cf. p. 225 n. 1); P.C. Decembrio, lett. al Pizolpasso (R. Sabbadini, *Storia e critica di testi latini*, Padova, Antenore, 1971², p. 271): «dum nihil ago utilius perlibenter Plinii tui libros inspicerem, praevisurus utique an emendatione magna indigeant ut (*leggeri* et) quid et quatenus per me fieri possit aestimaturus»; Traversari *ep.* 214 col. 280 (*Ambrosii Traversarii... Latinae epistolae a domno Petro Canneto... in libros XXV tributae...*, I, Florentiae, ex typographio Caesareo, 1759 [rist. Bologna, A. Forni, 1968]): il Barbaro aveva mandato al Traversari il suo Lattanzio perché lo emendasse e il Traversari risponde: «eius emendationi totus incumbam»; da *ep.* 225, col. 294 (cf. p. 255) apprendiamo che l'ha emendato collazionandolo con altri esemplari [...]. Valla *in Fac.*, p. 599 (*Opera*, Heinrich Petri, Basileae 1540 [rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmus, 1962]): «ex quo si non propter expectationem hominum, non propter iussum regis, non propter ipsius adversarii provocationem, certe ut satisfacerem irae meae interloqui atque interpellare debui, praesertim quod non fuit fraudandus nec auctor emendatione operis sui nec rex vero librorum intellectu; Beroaldo *ann.* c. civ: «illud quoque in eodem scriptore... indiget emendationis»; c. c5r: «ille quoque versus qui indiget emendationis corrigatur»; Poliziano, *socr. alle Pandette* (Maïer, p. 342): «implevi hanc emendationem diligentissime collatis Pandectarum libris archetypis»; *soscr. a Catullo* (Maïer, p. 361): «quo tempore huic emendationi extremam imposuit manum».

2) Risultato dell'azione, 'correzione' (già classico: Hier. *praef. vulg. Ezr.*: «nihil enim proderit emendasse librum, nisi emendatio librariorum diligentia conservetur»): Salutati *de fato* 2, 6 (vd. Appendice III, p. 343, r. 4): «o quotiens vidi magistros nostri temporis non emendationes, sed menda suis annotasse manibus!»; Valla *in Fac.* p. 602 (*Petrarcha*): «in nonnullis emendationibus felix»; p. 603: «constat numerus litterarum in menda et emendatione?» (cf. p. 230); *ibidem*: «sed iam omnium emendationum classem e portu emittamus» [...]; p. 610: «hanc meam emendationem probat esse veram conclusio quae sequitur»: si tratta in tutti questi esempi di congettura. [...] Beroaldo *ann.* c. c4r: «priusquam emendationi nostrae applaudamus» (congettura); Poliziano, *collaz. delle Pandette* (Maïer, p. 341): «est pluribus locis vetustis litteris emendatus liber: quae emendatio vera est et compar scriptori»; *ep.* 6, 1, p. 166 (vd. p. 211); *Misc.* 2, 4, 5: «Hermodolus Barbarus in Plinianis emendationibus»; 2, 14, 12: «nomen... ipsum

Coclitis, quod huius emendationis nostrae caput esse volumus» (congettura, cf. p. 288 sg.); nella soscr. a Properzio (Maier, p. 362) il Poliziano dice di aver annotato le lezioni ricavate da un codice antico in un quaderno *Antiquarum emendationum*, cioè di correzioni desunte da codici antichi. P.M. Uberti, soscr. a Celso (Maier, p. 345): «quicquid erat novae emendationis» («correzione di mano recente»), «ex antiquo tamen, ut apparet, codice» (cf. p. 262); Avanzi *emend.* c. a3v (Hieronymi Avancii Veronensis... *In Val. Catullum et in Priapeias emendationes...*, Venetiis 1495 [H 2185]): «quam vel consimilem emendationem vidimus modo manu Christophori Papallis». Per la distinzione fra *emendatio* e *lectio* o *frequens scriptura* 'lezione vulgata' vd. p. 211.

3) Stato incorrotto del testo, 'correttezza': per il latino classico Suet. *de notis* p. 141, 3 Reifferschied: «fi et ro: haec apponuntur quotiens vel emendatio vel <sensus> eius versus sollicitus est inspiciendus» («queste note si appongono quando ci sono dubbi sulla correttezza del verso o sul suo senso»). Il Wattenbach, *Das Schriftwesen in Mittelalter*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1896³ (rist. Graz 1958), p. 314 sg., riporta una sottoscrizione di età umanistica in cui si legge: «ab exemplari cuius summa emendatio erat esse corruptissimum» («di cui la massima correttezza era l'esser corrottissimo»), cioè dove era più corretto era corrottissimo). Poggio, *ep.* 2, 29, p. 159 (vd. p. 131); [...] P. Summonte, lett. a Francesco Puderico premessa all'*Actius* di Pontano (Giovanni Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943 p. 124): (*Actius*, cioè il Sannazaro) «advexit nuper ex Hedueorum usque finibus atque e Turonibus... Martialis, Ausonii et Solini codices novae atque incognitae emendationis» («di inusitata e ancora non conosciuta correttezza»).

2. Apparati ciceroniani e congetture del Petrarca*

Dopo che A.C. Clark ebbe fondato su basi scientifiche l'edizione delle orazioni di Cicerone tracciando le linee maestre lungo le quali si sono mossi i successivi editori, un importante contributo alla storia del testo venne non da un filologo classico, ma da un medievalista. Nel suo «Petrarca e Cicerone» (in *Miscellanea G. Mercati*, IV, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, pp. 88-106) Giuseppe Billanovich, prendendo le mosse da un esame del Pal. lat. 1820 (*p* di Clark), identificò nel Petrarca l'autore delle numerose postille ivi trascritte dal copista insieme col testo e

* S. Rizzo, «Apparati ciceroniani e congetture del Petrarca», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. CIII (1975), pp. 5-15: 5-7.

mostrò che il perduto codice petrarchesco, da cui *p* deriva, è il capostipite di quella 'famiglia gallica' che il Clark aveva isolato per alcune orazioni.²⁹ Nei quasi trent'anni trascorsi le osservazioni del Billanovich sono rimaste lettera morta per gli editori di Cicerone, che continuano sostanzialmente ad attenersi nelle prefazioni e nell'apparato al quadro della tradizione tracciato dal Clark senza alcun sospetto dell'esistenza di un capostipite petrarchesco all'origine della 'famiglia gallica' e tanto meno delle rilevanti conseguenze che se ne sarebbero dovute ricavare.³⁰ Su queste conseguenze intendo soffermarmi per quanto riguarda un gruppo di orazioni (*Pro lege Manilia*, *Pro Milone*, *Pro Plancio*, *Pro Sulla*, *Pro Archia*) per le quali la 'famiglia gallica' ha più importanza e che per il modo in cui pervennero al Petrarca costituivano fra le orazioni da lui possedute un blocco distinto.³¹

Come è noto, le prime quattro orazioni del nostro gruppo il Petrarca le ebbe dall'amico fiorentino Lapo da Castiglionchio, cui, nel rinviargli il codice, ricambiò il favore con una copia della *Pro Archia* da lui stesso scoperta a Liegi nel 1333. Il codice appartenuto a Lapo ha prodotto, a quel che sembra, un unico discendente, il Laur. S. Croce XXIII sin. 3

²⁹ A.C. Clark, *Inventa Itolorum. Being a Contribution to the Textual Criticism of Cicero Pro Quinctio, Pro Roscio Comoedo, Pro Caecina, De Lege Agraria contra Rullum, Pro Rabirio Perduellionis reo, Pro Flacco, In Pisonem, Pro Rabirio Postumo (Anecdota Oxoniensia, Classical series, pt. 11)*, Oxford, Clarendon Press, 1909, p. 7 sgg. e M. Tulli Ciceronis *Orationes*, ed. A.C. Clark, VI, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1911, *praef.* p. III sg. La famiglia fu da lui così denominata perché il maggior numero dei rappresentati noti era francese; il che appare naturale ora che sappiamo dell'origine petrarchesca. Secondo il Clark (*ivi, praef.*, p. IV) le orazioni contenute nel capostipite della 'famiglia gallica' erano *Planc. Sull. Arch. Marcell. Lig. Deiot. Cluent. Quinct. Flacc.* Nella ricostruzione del Billanovich («Petrarca e Cicerone», p. 101 sg.) si aggiungono all'inizio la *Pro lege Manilia* e la *Pro Milone*. L'intero corpus di orazioni ciceroniane noto al Petrarca (a parte *Verrine, Filippiche* e *Catilinarie*) comprendeva, oltre a quelle sopra ricordate, *p. red. ad Quir.*, *p. red. in sen.*, *Sest.*, *dom.*, *Cael.*, *Balb.*, *Vatin.*, *har. resp.*, *prov. cons.* e *ps. Cic. exil.*, le quali, insieme colle precedenti, compaiono in ordine abbastanza costante (più rigido per il gruppo iniziale fino alla *Pro Flacco*) in numerosi codici sia francesi sia italiani che mostrano di risalire, sia pure indirettamente, alla biblioteca petrarchesca.

³⁰ Si vedano p. es. *Sull.*, ed. H. Kasten, ed *Arch.*, ed. P. Reis, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1949; *Mil.*, ed. A. Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1949; *Sull.*, ed. J. Cochez, Leuven, Université catholique de Louvain, 1952; *Flacc.* ed. F. Zucker, Milano, Mondadori, 1963; *Sull.*, ed. J.E. Pabón, *ivi*, 1964; *Sull. Arch.*, ed. H. Kasten, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1966. L'articolo del Billanovich sarà sfuggito ai filologi classici anche perché venne registrato nell'*Année Philologique* (vol. XVIII, 1947) nella sezione *Humanisme* (pp. 255 e 259), ma non nella sezione *Auteurs et textes* sotto *Cicero*. È comunque un ennesimo esempio della dannosa separazione che vige spesso fra discipline che dovrebbero soccorrere scambievolmente.

³¹ Vd. Billanovich, «Petrarca e Cicerone», p. 90 e n. 4.

(a).³² Quello del Petrarca ha avuto invece ben altra fortuna e ha dato origine a una vera e propria vulgata. Particolarmente interessanti sono i codici che, come il Palatino, conservano insieme al testo le postille del Petrarca. Il Billanovich stesso in un secondo tempo ne segnalò alcuni;³³ altri mi è accaduto di trovarne nel corso di un censimento di codici per un'edizione della *Pro Cluentio*.³⁴ Il Clark aveva osservato la posizione intermedia del codice *a* fra la 'famiglia gallica' e quella 'germanica', costituita dai codici più antichi. Ora che la 'famiglia gallica' ci risulta non essere altro che la discendenza del codice petrarchesco, tutto diviene chiaro: *a* e la 'famiglia gallica' sono due testimoni indipendenti del perduto codice di Lapo (o, per la *Pro Archia*, di quello di Liegi), ma *a*, che è immune dagli interventi petrarcheschi, ci conserva più fedelmente la lezione originaria, mentre il ramo passato attraverso il Petrarca ha assunto una sua diversa e spiccata fisionomia a causa dei numerosi interventi congetturali, a volte felici, con cui l'umanista ha rimediato ai guasti del testo, così da poter sembrare una famiglia a sé e da coincidere talvolta in lezione migliore con la 'famiglia germanica' contro *a*. Di conseguenza tutte le lezioni della 'famiglia gallica' che appaiono essere null'altro che congetture petrarchesche debbono essere eliminate dagli apparati o, quando siano degne di nota, risultare in essi chiaramente quali congetture.

3. *Le postille del Petrarca alla Pro Cluentio**

A integrazione di quanto ho detto sopra (p. 27 sgg.) sull'esemplare petrarchesco della *Pro Cluentio* mi è sembrato opportuno fornire un'edizione il più possibile completa delle postille a questa orazione che più fondatamente si possono attribuire al Petrarca, così come mi è riuscito di ricostruirle dagli apografi presi in esame. Spero che questo tentativo incoraggi in avvenire qualcuno a curare un'edizione di tutte le annotazioni del

³² Non si tratta del codice stesso di Lapo, come credeva il Clark, *M. Tulli Ciceronis Orationes, praef.*, p. IX, ma di un suo apografo (Billanovich, «Petrarca e Cicerone», p. 98 sg.).

³³ G. Billanovich, «Petrarch and the Textual Tradition of Livy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XIV (1951), pp. 137-208: 203 n. 2.

³⁴ Casanat. 151, Barb. lat. 142, Palat. lat. 1476 e 1481, Vat. lat. 9305, Estens. a.S.4.19, Paris. lat. 6369, 7787, 7828. Le mie ricerche si sono svolte per ora nelle biblioteche di Roma, Napoli, Firenze, Modena, Londra, Oxford, Parigi, Monaco.

* S. Rizzo, *La tradizione manoscritta della Pro Cluentio di Cicerone*, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1979, pp. 125-126 (sono nell'*Appendice* al volume, che si trova alle pp. 125-131).

Petrarca alle orazioni di Cicerone: ne varrebbe la pena non solo ai fini di una più approfondita conoscenza del Petrarca stesso, ma anche per il loro autonomo valore filologico. Queste note del Petrarca costituiscono infatti il primo sistematico tentativo di alto livello – di esegesi ed emendazione di testi che erano ancora ostici ed estranei al gusto dei più. Il Petrarca merita pienamente il posto di rilievo che occupa nella storia della filologia non solo per l'amore appassionato con cui risuscitò e rimise in circolazione autori e opere obliate o poco lette, ma anche per le sue notevoli doti filologiche, e l'edizione che noi auspichiamo permetterebbe di approfondire lo studio di quest'aspetto ancora poco noto della sua personalità.³⁵

[...] Per un buon numero di orazioni le postille petrarchesche andranno [...] ricostruite attraverso gli apografi che le conservano insieme col testo. Una ricostruzione del genere presenta problemi più delicati di quelli posti da un comune testo letterario. Le postille, anche quelle considerate con particolare rispetto per la loro provenienza illustre, restano sempre subordinate al testo cui si accompagnano e di fronte ad esse il copista si comporta con maggiore libertà; alcune le trascrive, altre no, non si fa scrupolo di mescolarvi eventualmente annotazioni sue e infine non esita in alcuni casi a modificare il dettato originario [...]. Inoltre la diversa consistenza del numero di postille da codice a codice può riflettere successive fasi di annotazione: così, a parere del Billanovich («Petrarca e Cicerone», p. 97), la famiglia francese si è staccata dal codice petrarchesco in una fase in cui le annotazioni non erano ancora così numerose come quelle che vi trovarono successivamente trascrittori italiani. Per i motivi che abbiamo esposto il numero dei testimoni varia continuamente da postilla a postilla e anche un'annotazione conservata da un unico testimone può essere autentica. Ancor più delicato il caso delle graffe, manine e altri segni che mettono in rilievo passi notevoli. Infatti alcuni di questi segni che si trovano in codici recanti postille petrarchesche possono anch'essi esser fatti risalire al Petrarca, specialmente quando compaiono in

³⁵ Alcune postille petrarchesche ad orazioni di Cicerone riprodotte nel Vat. Pal. lat. 1820 sono riportate in G. Billanovich, «Petrarca e Cicerone», in *Miscellanea G. Mercati*, IV, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1946, pp. 88-106: 99-100. Il Billanovich accenna all'interesse che potrebbe presentare la ricostruzione delle congetture con cui il Petrarca si sforzò di sanare questi testi e si sofferma su una di esse. Sugli interventi critico-testuali del Petrarca vd. Rizzo, «Apparati ciceroniani», pp. 5-15 [*n.d.r.* vd. il contributo precedente di questa antologia]. Poche altre postille (questa volta autografe) sono citate in É. Pellegrin, G. Billanovich, «Un manuscrit de Cicéron annoté par Pétrarque au British Museum», *Scriptorium*, vol. VIII (1954), pp. 115-117 [*n.d.r.* in realtà l'autografia di questo postillato della British Library, Harl. 4927, è stata in seguito messa fortemente in dubbio con validi argomenti].

marginale allo stesso passo in manoscritti diversi o anche quando sembrano imitare da vicino nella forma i segni petrarcheschi. Tuttavia non si deve dimenticare che lettori diversi possono facilmente soffermarsi sul medesimo passo, specie se si tratta di sentenze o affermazioni di carattere generale (ad es. quasi nessun lettore umanistico trascurava di mettere in rilievo *Cluent.* 146 sull'importanza delle leggi e 159 sui doveri del giudice), e non si può neppure escludere che alcuni segni risalgano a un comune subarchetipo anziché all'originale petrarchesco.

4. Note alle Familiari del Petrarca*

Un [...] caso di erronea indicazione della fonte è in *Fam.* 10, 3, 46:

Audistis ex historiis Marci Catonis milites illo presente et sitim et pulverem et estum et serpentum morsus tolerare solitos et sub illo teste sine gemitu ac lamentis occumbere.

Il Rossi, seguito anche questa volta da Bianchi e Dotti e dall'edizione sansoniana, rimanda a Lucano 9, 379-406, cioè al discorso di Catone ai suoi soldati prima di avventurarsi nel deserto libico; ma [...] lì non c'è traccia del concetto espresso nel nostro passo. Il Petrarca allude invece a tutta la lunga descrizione che segue delle sofferenze dell'esercito e dell'intrepidezza di Catone nell'affrontarle per primo, e in particolare ai vv. 881-889, in cui è detto appunto che la presenza e la virtù di Catone dava ai suoi soldati la forza di morire senza lamenti:

Cogit tantos tolerare labores
summa ducis virtus, qui nuda fusus harena
excubat atque omni fortunam provocat hora.
Omnibus unus adest fatis; quocumque vocatus,
advolat atque ingens meritum maiusque salute

* S. Rizzo, «Note alle *Familiari* del Petrarca», in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani, M. Ferrari, T. Foffano, G. Frasso, A. Sottili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 607-611: 610-611. *N.d.r.* Si avverte che le sigle con lettere dell'alfabeto greco corrispondono agli stadi redazionali delle epistole *Familiari*, secondo la terminologia adottata dall'editore critico Vittorio Rossi, vale a dire γ (testo originario) e α (testo definitivo). Le edizioni a cui si rinvia nel saggio sono nell'ordine: F. Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933-1942; Idem, *Prose*, a cura di G. Martellotti e P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; F.P., *Le Familiari*. Introduzione, traduzione, note di U. Dotti, I, Urbino, Argalia, 1974; Idem, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarium rerum libri*, Firenze, Sansoni, 1975.

contulit in letum vires; p u d u i t q u e g e m e n t e m
 i l l o t e s t e m o r i . Q u o d i u s h a b u i s s e t i n i p s u m
 u l l a l u e s ? c a s u s a l i e n o i n p e c t o r e v i n c i t
 s p e c t a t o r q u e d o c e t m a g n o s n i l p o s s e d o l o r e s .

Fam. 3, 13, 8: Vidi ego puer iuvenem podagricum, eundem senem podagra liberum revidi; quesivi causam, nullam michi aliam reddidit, quam quod se vino penitus abdicasset.

L'apparato del Rossi informa che il testo γ aveva all'inizio: «Vidi ego puerum podagricum». Mi pare curioso che nel correggere Petrarca abbia voluto introdurre la specificazione *puer* accanto a *vidi*, di cui non si comprende la necessità: è l'età dell'altro che interessa e l'antitesi *iuvenem / senem* è resa meno netta dall'introduzione di *puer* nel primo membro. Ci si aspetterebbe poi anche, a rigore, un'indicazione cronologica in qualche modo parallela a *puer* anche con *revidi* che segue. Io sospetto che la lezione α abbia avuto origine dal fraintendimento di una correzione: al Petrarca parve esagerato il *puerum podagricum* e vi sostituì *iuvenem*; la lezione *puer iuvenem* sarebbe nata dalla forzata conciliazione di due varianti di cui una avrebbe dovuto sostituirsi all'altra. Se ciò è vero, *puer* dev'essere espunto dal testo α .

5. Francesco Petrarca, Res seniles*

Sen. 1, 5³⁶

77 Ait ergo: «Quid est Cristus nisi mors corporis, spiritus vita? Et ideo commoriamur cum eo ut vivamus cum eo. 78 Sit quidam quotidianus in nobis usus affectusque moriendi ut per illam quam diximus segrega-

* F. Petrarca, *Res Seniles*, a cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll. *N.d.r.* Anche qui, come sopra, I. 4, le sigle citate in apparato con lettere dell'alfabeto greco corrispondono agli stadi redazionali delle epistole, vale a dire γ (testo originario), β (testo intermedio), α (testo definitivo); le sigle contrassegnate da lettere dell'alfabeto latino sono quelle dei testimoni collazionati. Traduzione italiana e relativo commento a piè di pagina, che nell'edizione sono pubblicati a fronte del testo latino e delle due fasce di apparato (delle fonti e critico), sono qui riportati rispettivamente, in calce al testo latino; il secondo, talora, anche nelle note a piè di pagina della traduzione. Per l'edizione Nota menzionata in apparato vd. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse. Rerum senilium libri*, éd. crit. D'E. Nota. Présentation, notices et notes de U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2002-2013, 5 voll.

³⁶ Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, pp. 72-73 e 78-79.

tionem a corporeis cupiditatibus anima nostra se discat abstrahere et, tanquam in sublimi locata, quo terrene adire libidines et eam sibi glutinare non possunt, suscipiat mortis imaginem ne penam mortis incurrat». [...] 107 Non sumus aut exhortatione virtutis aut vicine mortis obtentu a literis deterrendi – que si in bonam animam sint recepte et virtutis excitant amorem et aut tollunt metum mortis aut minuunt –, ne deserte suspensionem diffidentie afferant que sapientie querebatur.

77 Dice dunque: «Cos'è Cristo se non morte del corpo, dello spirito vita? E perciò dobbiamo morire con lui per vivere con lui. 78 Ci sia in noi una consuetudine e un desiderio quotidiano di morire, in modo che l'anima nostra attraverso quella separazione dai desideri corporei che abbiamo già detto impari ad astrarsi e, come collocata in una sommità dove le libidini terrene non possono raggiungerla e invischiarla a sé, accolga l'immagine della morte per non incorrere nella pena di morte». ³⁷ [...] 107 Non dobbiamo lasciarci distogliere coll'esortazione alla virtù o col ricordo della morte vicina dagli studi letterari, che in un animo buono suscitano l'amore della virtù e tolgono o diminuiscono il timore della morte, per evitare che, abbandonandoli per apparire saggi, si suscitino invece il sospetto di poca fiducia nelle proprie forze.

76-78 Ambrogio, *Exc. Sat.* 2, 40

77 vita: vite γβ. Nel cod. petrarchesco di Ambrogio, Par. lat. 1757, f. 48v si legge *spiritus vite* in accordo col testo precanonico della *Senile*; *spiritus vita* concordemente offerto da α ha l'aria di essere una splendida correzione di Petrarca, che ha avvertito l'eco paolina (*Rom.* 8, 6: «Nam prudentia carnis mors, prudentia autem spiritus vita et pax»). Il semplice ritocco ridà senso alla bella frase chiasmaticamente simmetrica, alterata da una banalizzazione (Cristo morte del corpo, vita dello spirito, non morte del corpo, spirito di vita) e andrebbe senz'altro introdotto nelle edizioni del testo di Ambrogio. Della correzione non v'è traccia nel codice petrarchesco 78 Il cod. petrarchesco di Ambrogio, Par. lat. 1757, f. 48v, ha *extrahere: abstrahere* sembra correzione petrarchesca [...] 107 Sebbene la frase «ne deserte suspensionem diffidentie afferant que sapientie querebatur», concordemente tradita dai testimoni precanonici e canonici, appaia un po' dura, credo che si possa interpretarla senza bisogno di correggere: *deserte* è ovviamente nominativo plurale riferito a *litterae*, que si riferisce a *suspensionem*

³⁷ Nel suo codice di Ambrogio Petrarca ha apposto le postille «Quid est Cristus» in mg. a «Quid est... vite» e «Optimum consilium et philosophicum» in mg. a «Et... extrahere», che è anche evidenziato da una graffa (postt. 519-520 in *Le postille del Petrarca ad Ambrogio [Codice Parigino Lat. 1757]*, a cura di F. Santiroso, Firenze, Le Lettere, 2004). Si noti il ricorrere nel testo della *Senile* della parola *consilium* della postilla.

e il senso è che l'abbandono degli studi letterari può far nascere l'opinione di sfiducia nelle proprie forze quando invece si cercava quella di saggezza

Sen. 4, 1³⁸

98 In prima Mutius et Marius et ipse Pompeius clari habentur et Acilius quidam, Caesaris miles, Massilie spectatus, et Marcus Sergius cum eisdem quibus supra comitibus. 99 Ex externis vero Cynigerus atheniensis grecis historiis celebratus est.

98 Nella prima (*scil.* la pazienza nel sopportare serenamente i dolori fisici) Muzio e Mario e lo stesso Pompeo sono ritenuti illustri e un tal Acilio, soldato di Cesare, distintosi a Marsiglia, e Marco Sergio con gli stessi compagni con cui era sopra. 99 Fra gli stranieri Cinigero ateniese è esaltato nelle storie greche.

98 *Acilius* ALN *Atilius* Va *Accilius* T *Attilius* CVen *Actilius* (-*illius* Pt) PsPt *altius* LrParm; la forma accolta nel testo è garantita dal notevole autografo in margine a Svetonio, *Iul.* 68, a f. 8va del codice di Exeter *cum eisdem quibus supra comitibus*, che la Nota corregge integrando un *de* prima di *quibus*, credo stia per *cum eisdem cum quibus supra comitibus* e sia stato semplificato per evitare la ripetizione del *cum* 99 *Cynigerus*: è molto dubbio quale sia la forma del nome da accogliere; la tradizione canonica (ATLNCVen) ha *Cinigerus* (Civi-CN), mentre quella precanonica si divide fra *Cynigerus* (VaPsPtDom) e *Cinigerus* (LrParm); nel notevole autografo in margine a Svetonio, *Iul.* 68, a f. 8vb del codice di Exeter si legge *Cynegirus*; in *Gest. Ces.* 26, 20 la Crevatin (F.P., *De gestis Caesaris*, a cura di G. Crevatin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003) mette a testo *Cynigere* e in apparato registra la variante *Cinigere* di uno dei tre testimoni

Sen. 6, 5³⁹

20 Ierosolimitano etenim patriarche, quamvis solitario, quid cum Verani sede quam tenebas me scribente quidve cum illo quod tunc incolebam rure negotii esse potest? quid Clausa cum valle et non cum valle Iosaphat? quid demum comune cum Sorgia et non potius cum Iordane?

³⁸ Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, pp. 282-283.

³⁹ Ivi, *Libri V-VIII*, pp. 132-135.

20 Che può infatti avere a che fare il patriarca di Gerusalemme, per quanto solitario, con la sede di Verano che occupavi quando scrivevo o con la campagna che allora abitavo? con Valchiusa e non piuttosto con la valle di Giosaphat? infine con la Sorga e non piuttosto col Giordano?⁴⁰

20 *Verani* Rizzo per il confronto con *Vit. sol.* 2, 14 (F.P., *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 566) *veram* CbN *vera* in VenC *vera* AL (con una *crux* soprascritta) T seguiti dalla Nota *veranensi* On

Sen. 9, 2⁴¹

18 Ita que consilium cepi ad eas terras non navigio non equo pedibus ve per longissimumque iter semel tantum sed per brevissimam cartam sepe libris ac ingenio proficisci, ita ut quotiens vellem hore spatio ad eoum litus irem ac reverterer, non illesus modo sed etiam indefessus neque tantum corpore integro sed calceo insuper inatrito et veprium prorsus et lapidum et luti et pulveris inscio.

18 Per cui decisi di partire per quelle terre non per nave non a cavallo o a piedi e con lunghissimo viaggio una volta soltanto ma spesso con una brevissima carta geografica coi libri e coll'ingegno, in modo che ogni volta che volessi nel tempo di un'ora potessi andare e tornare dal lido eoo, non solo sano e salvo ma anche non affaticato, e non solo integro nel corpo ma con le calzature non consumate e del tutto ignare di spini, sassi, fango e polvere.

18 *eoum* Rizzo (cfr. *Afr.* 7, 728: «litus Eoum»; epistola metrica al Cavalchini ed. da M. Feo, «Primo dossier sul Petrarca di Gotha», *Quaderni petrarcheschi*, vol. IV, 1987, pp. 9-119, v. 37: «Hos Asyam tenuisse ferunt et litus Eoum»; *Epyst.* 1, 10, 108-109: «Eoo... litore» e l'opposizione con *occiduis* di § 19) *eorum* TVen Nota *auren* C *oen* N *ortum* L *cencren* (*cencreu* Cb) CbOn

Sen. 12, 2⁴²

234 Id cogitans et quasi cyrographum meum tenens ac iam victor exultas et plane virile phisicum, non scolasticum puerilem – qualibus nunc

⁴⁰ S. Verano fu vescovo di Cavaillon circa il 595; cf. *De vita sol.* 2, 14 (*Prose*, p. 566): «Veranus tuus..., qui sedem tuam... nescio quotus ante te tenuit».

⁴¹ Petrarca, *Res Seniles. Libri IX-XII*, pp. 76-77.

⁴² Ivi, pp. 408-409.

utuntur clamatores nostri quibus pleni sunt vici omnes et platee, qui nec loqui sciunt nisi disputent nec disputare possunt quia nesciunt nec, quod erat optimum, tacere didicerunt, itaque, quod est pessimum, clamant, irascuntur, insaniunt – sillogismum in me torques et «Mutata» inquis «sive annis sive aliis ex causis natura simul mutari debet vite regimen».

234 Pensando questo, quasi tenessi in mano una mia ammissione autografa e fossi già vincitore, esulti e scagli contro di me un sillogismo in tutto virile e da medico, non scolastico e puerile come quelli di cui si servono al giorno d'oggi questi nostri strepitatori, di cui sono piene tutte le vie e le piazze, i quali né sanno parlare se non disputano né possono disputare perché non lo sanno fare né, cosa che sarebbe la migliore, hanno imparato a tacere e dunque, cosa pessima, strepitano, si arrabbiano, delirano. Dici: «Quando è mutata sia per gli anni sia per altre cause la natura si deve al tempo stesso mutare il regime di vita».

234 *qualibus* Rizzo, che pensa anche a *quali<bus in re quali>bet* (per la differenza di numero rispetto a *sillogismum* che segue vd. *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *qualis* B5a e *Sen.* 1, 7, 25: «nisi rarum forte aliquid atque fortuitum verum, qualia etiam aliquando mentiri volentibus elabuntur»; 2, 1, 136: «Ego... nullum respuo, nisi qui inter iuvenem ac puerum non discernat, quales hi videntur quibuscum michi res est») *qualibet* CbOnCLNOTVen Nota *nesciunt: <loqui>* *nesciunt* M.D. Reeve

Sen. 13, 14⁴³

91 Quid vis dicam? Huius finis initium est sequentis, tam nulli honesto studio dedite totque probris ac vanitatibus obrute ut, quantum fructus ex flore conicitur, nostram excusatura videatur etatem meque peniteat pudeatque vivendo in hoc tempus incidisse quo hec videam. 92 Que utinam non viderem, sed aut tempore ab his semotus aut loco vel ante hos triginta annos in Cristi benivolentia obiissem vel apud Seres sive Indos hoc vite stadium peregissem!

91 Che vuoi che dica? La fine di questa (*scil.* età presente) è l'inizio della seguente, che è talmente aliena da ogni onesta occupazione e talmente sepolta da colpe e vanità che, per quanto si può congetturare il frutto dal fiore, farà rimpiangere la nostra età, ed io in tutto mi dispiaccio e mi ver-

⁴³ Ivi, *Libri XIII-XVII*, pp. 110-111.

gogno di esser giunto col vivere in questo tempo in cui mi tocca di vedere simili cose.⁴⁴ 92 Magari non le vedessi, ma piuttosto, lontano da esse o nel tempo o nello spazio, o fossi morto trent'anni fa nella benevolenza di Cristo o avessi portato a termine questa gara di corsa della vita fra i Seri o gli Indiani!⁴⁵

92 *stadium* Rizzo (cfr. per es. *Sen.* 1, 3, 20; 5, 2, 48; 8, 1, 62; 12, 1, 79) *studium* CbLNOCVen *spatium* Nota

Sen. 15, 4⁴⁶

8 *Fecerunt bene igitur nobilissimi cives et quod soliti sunt, qui generosum et egregium adolescentem ad omne bonum opus aptissimum et ab alio, licet italico, orbe venientem alumnamque simul suam, apud eos, reor, ortam nutritamque, dum preclaro coniugio unirentur honoribus, ut tu scribis, concelebrare magnificis, uno actu sibi morem solitum possidentes, bene meritis honorem debitum exhibentes.*

8 Hanno fatto dunque bene e secondo il loro solito i nobilissimi cittadini, che concelebrarono, come tu scrivi, con magnifici onori le nozze illustri fra il nobile ed egregio giovane, adattissimo a ogni opera buona e proveniente da un altro mondo, anche se italiano, e insieme la loro propria alunna, nata ed educata, come credo, presso di loro: con un'unica azione si sono mostrati costanti nei loro costumi e hanno reso i debiti onori a chi aveva ben meritato.

8 Da § 1 si ricava che nella sua lettera Maramauro, al quale è attribuito fra l'altro un *Chronicon de Regno Neapolitano*, aveva descritto un avvenimento napoletano riguardante un giovane a cui Petrarca era affettivamente legato (§ 3) e in cui avevano avuto qualche parte la regina Giovanna, come mostra l'accento alla sua magnificenza al § 4, e la nobiltà partenopea. Appare ora che l'avvenimento in questione era un matrimonio fra il giovane suddetto, che è dichiarato di origine italiana anche se proveniente da un altro luogo, e una giovane che Petrarca

⁴⁴ Per un'analoga affermazione di fastidio e schifo per la decadenza dei costumi in cui è costretto a vivere cfr. *Sen.* 12, 1, 198-200, anche lì con menzione delle fogge deformi degli abiti. Per una tirata petrarchesca contro le stravaganze della moda contemporanea vd. *Sen.* 7, 1, 23-27.

⁴⁵ Per la metafora della vita come gara di corsa in uno stadio vd. la nostra nota a *Sen.* 12, 1, 79.

⁴⁶ Petrarca, *Res Seniles. Libri XIII-XVII*, pp. 242-243.

ritiene fosse nata ed educata a Napoli. Nessuno finora ha tentato di identificare l'episodio. Secondo noi si allude al matrimonio celebrato il 24 gennaio 1370 a Napoli in Castelcapuano fra Carlo III di Durazzo, figlio di Luigi di Durazzo, e sua cugina, l'erede presunta al trono, Margherita di Durazzo, figlia di Carlo I di Durazzo e della sorella di Giovanna, Maria d'Angiò (vd. A. Kiesewetter, «Giovanna I d'Angiò», in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 2001, pp. 455-477, in part. 469). Carlo di Durazzo, nato forse a Monte Sant'Angelo, educato alla corte della regina Giovanna e trasferitosi verso il 1365 da qui in Ungheria, da cui venne a Napoli per il matrimonio, pare avesse ricevuto «una buona cultura storica e letteraria, tanto da amare e praticare la conversazione su tali materie» (S. Fodali, «Carlo III d'Angiò Durazzo, re di Napoli, detto della Pace, o il Piccolo», ivi, vol. XX, 1977, p. 236), il che ben si accorda con la simpatia che Petrarca mostra per lui. Se il matrimonio a cui si allude è questo, abbiamo un sicuro termine *post quem* per la datazione della presente lettera, finora considerata incerta dagli studiosi.

Sen. 16, 9⁴⁷

18 Ad sanctorum igitur exempla me refero. Quantis, oro te, laudibus Iohannes Crisostomus et quanto verborum honore Demetrium alloquitur, quanto Braulio compellat Ysidorum, quanto Augustinum Hilarius arelatensis et Prospero?

18 Dunque faccio riferimento ad esempi di santi. Con quante lodi, di grazia, e con quanto onore di parole si rivolge Giovanni Crisostomo a Demetrio, con quanto Braulione parla a Isidoro, con quanto ad Agostino Ilario di Arles e Prospero?

18 *Braulio* Rizzo *bravilo* TC *braiulo* Cb *bravillo* L *bruiullo* Dom *bavilo* N *bravio* Ven Nota. Questo paragrafo apre un interessante spiraglio sulla biblioteca sacra di Petrarca, dato che le opere qui citate debbono tutte essere state lette da lui, altrimenti non potrebbe affermare che sono piene di lodi di coloro a cui sono dirette. Giovanni Crisostomo aveva indirizzato al monaco Demetrio il *De compunctione*, che si apriva con un caldo elogio del destinatario: Petrarca lo poteva aver letto, dal momento che ne esiste una traduzione latina (per Petrarca e Giovanni Crisostomo vd. anche nota a Sen. 11, 12, 13). Gli editori precedenti hanno *bravio* invece di *Braulio*: Dotti identifica Isidoro con Isidoro di Pelusio. Si tratta invece di Braulione di Saragozza (590-691), che fu amico di Isidoro di Siviglia: due lettere di lui ad Isidoro piene di lodi del destinatario in

⁴⁷ Ivi, pp. 406-407.

cui chiede insistentemente l'invio delle *Etymologiae* sono state trasmesse insieme con le lettere di Isidoro a lui davanti alle *Etymologiae* medesime: nel codice posseduto da Petrarca, Par. lat. 7595 si trovano ai ff. 1r-3r. Subito dopo Petrarca menziona due lettere indirizzate ad Agostino rispettivamente da Ilario vescovo di Arles dal 429 e da Prospero di Aquitania per raggiugliarlo sull'eresia pelagiana, entrambe scritte nel 428 o 429: vd. Agostino, *Epist.* 225-226 (*PL* 33, coll. 1002-1012)

6. Schede per Corno inglese di Montale*

Intendo qui presentare qualche osservazione su *Corno inglese* di Montale. Avverto che mi soffermerò solo sui punti sui quali ritengo di poter dire qualcosa di nuovo e presuppongo i commenti e la vasta bibliografia su questo componimento.⁴⁸

Corno inglese

Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù! D'alti Eldoradi
 malchiuse porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia,

* S. Rizzo, «Schede per *Corno inglese* di Montale», *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, vol. VIII, 1 (2013), pp. 145-155: 145-146 e 152-155.

⁴⁸ Esaustive indicazioni bibliografiche si trovano nel più recente contributo: M. Tortora, «“Ogni apparenza d'intorno vacilla s'umilia scompare”. Lettura di *Corno inglese*», *Allegoria*, vol. LXV-LXVI (2012), pp. 134-153, a p. 135 nn. 4 e 5. Ho potuto leggere in anteprima questa interpretazione nuova e suggestiva per cortesia dell'autore, che qui ringrazio anche per aver letto a sua volta il mio testo discutendo con me alcuni problemi e per avermi procurato fotocopie di alcune voci della bibliografia. *Corno inglese* fu pubblicato la prima volta, come sesto di una serie di sette componimenti intitolati ognuno a uno strumento e riuniti sotto il titolo complessivo di *Accordi*, in *Primo tempo* del 1922. Montale stesso dice: «con assoluta precisione non saprei dare una data a quelle poesie [di *Accordi*]: sono certamente posteriori al primo vero e proprio osso (*Meriggiare* del '16), ma assai anteriori a *Riviere* (marzo 1920)» (E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 865). Secondo T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, p. 37, è probabile che l'intero gruppo degli *Accordi* risalga al 1917-1918.

livido, muta colore,
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annera
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.⁴⁹

[...] Desidero soffermarmi sull'intermezzo luminoso dei versi 7-9. [...] Nonostante la ricchezza di riferimenti culturali proposti per la parentesi mi sembra si possa ancora aggiungere uno non irrilevante:

CALIBANO – Be not afeard; the isle is full of noises,
 sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
 Sometimes a thousand twangling instruments
 will hum about mine ears; and sometimes voices,
 that, if I then had wak'd after long sleep,
 will make me sleep again: and then, in dreaming,
 the clouds methought would open, and show riches
 ready to drop upon me; that, when I wak'd,
 I cried to dream again.

Shakespeare, *The Tempest*, Act III, Scene II

Molti, mi sembra, i punti di contatto fra i due testi: un risuonare nella natura di strumenti («instruments» / «strumenti») dal suono metallico («twangling» / «scuotere di lame») e soprattutto nubi («clouds» / «nuvole») che si aprono («methought would open» / «malchiuse porte») mostrando ricchezze («riches» / «Eldoradi»).

Shakespeare era molto presente a Montale negli anni in cui fu composto *Corno inglese*, come appare da un paio di notazioni in *Quaderno genovese*.⁵⁰ Quanto alla *Tempesta*, se ne trova addirittura una citazione nel *Mottetto 9 delle Occasioni*:

⁴⁹ Montale, *L'opera in versi*, p. 11.

⁵⁰ E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 22-23 (notazione di lunedì 5 marzo 1917): «Qualche cosa di Shakespeare (Sogno, Macbeth, forse Amleto)» è inclusa fra i quaranta libri che porterebbe con sé dovendosi ritirare a vita cenobitica; p. 64 (2 agosto 1917): «Letto alquanto di una Antologia Shakespeariana molto utile», che la curatrice, p. 175 n. 249, pensa possa essere G. Shakespeare, *Tragedie scelte (Otello, Macbeth, Il mercante di Venezia)*, con prefazione del prof. E. Levi, Milano, Sonzogno, 1911.

e poi? Luce di lampo
 invano può mutarvi in alcunché
 di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

È Montale stesso a segnalare la citazione inviando la poesia alla Brandeis:

Nella quale [*scil. poesiola*] è incluso un verso di Shakespeare: something of rich and strange, o qualcosa di simile che ho ricordato a memoria.⁵¹

E non c'è bisogno di ricordare che lo Shakespeare dei sonetti e di *Midsummer's night* apre il *Quaderno di traduzioni* e che da un sonetto di Shakespeare è tratta l'epigrafe per la IV sezione delle *Occasioni*.

E visto che siamo nell'ambito della letteratura inglese, segnalo ancora il vagabondare delle nubi nell'incipit di una famosa poesia di William Wordsworth: «I wandered lonely as a cloud / that floats on high o'er vales and hills».⁵² [...]

Infine la frase nominale della parentesi con la sua triplice elencazione e i suoi punti esclamativi (ridotti da tre a due nel passaggio dalla pubblicazione su «Primo Tempo» alle edizioni successive, così come è eliminato il punto esclamativo finale dopo «cuore») trova un perfetto parallelo in una poesia della maturità di Montale compresa nella *Bufera*, nella strofa conclusiva del *Gallo cedrone*:

Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova
 marmorate, divine!⁵³

Anche in questo più tardo componimento la frase nominale esclamativa introduce nella cupezza del componimento sulla morte dell'animale abbattuto da un «breve sparo», col quale il poeta s'identifica, una sospensione momentanea di felicità, questa volta la felicità passata del piccolo

⁵¹ E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 2006, lettera n. 143 del 20 novembre 1938, pp. 258-259. Si tratta di *Tempesta*, atto I, sc. 2: «but doth suffer a sea-change / into something rich and strange» (canzone di Ariele). Ringrazio Francesco Bausi per la segnalazione.

⁵² Per un possibile rapporto di *Corno inglese* con alcuni versi del *Prelude* dello stesso Wordsworth vd. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di seppia*, p. 40.

⁵³ Montale, *L'opera in versi*, p. 253. Mi pare che basti questo parallelo a escludere l'interpretazione dei sostantivi in parentesi come vocativi data da A. Martini, «Occasioni musicali nella poesia del primo Montale», *Versants*, vol. XI (1987), pp. 105-122: 111.

animale-simbolo.⁵⁴ E che si tratti sia in *Corno inglese* sia nel *Gallo cedrone* di uno di quei momenti privilegiati in cui la vita «rompe dal suo insopportabile ordito» è dimostrato dal legame che unisce le «zuffe di rostri» del *Gallo cedrone* con un'altra zuffa di altri animali-simbolo, i falchi (si ricordi «il falco alto levato» di un *Osso*), in una poesia ancora più tarda, a riprova della sostanziale unitarietà del libro poetico di Montale:

I falchi
sempre troppo lontani dal tuo sguardo
raramente li hai visti d'avvicino.
Uno a Étretat che sorvegliava i goffi
voli dei suoi bambini.
Due altri in Grecia, sulla via di Delfi,
una zuffa di piume soffici, due becchi giovani
arditi e inoffensivi.

Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito.⁵⁵

Xenia II, 12

La vita fatta a pezzi che rompe dall'ordito ha il suo corrispondente sintattico nella parentesi sospensiva di *Corno inglese* e nella sua enumerazione nominale, stilema, questo secondo, al quale non a caso Montale ricorre di nuovo con valenza in tutto simile nel *Gallo cedrone*.

7. *Reminiscenze pascoliane nei Neue Gedichte di Rilke?*⁵⁶

A proposito di Pascoli il nome di Rilke è stato fatto occasionalmente non tanto per rilevare qualche rapporto diretto fra i due poeti quanto piuttosto per sottolineare consonanze spirituali e il comune interesse

⁵⁴ Pascoli aveva evocato i momenti di felicità della breve vita del torello condotto a morte con analogo frase esclamativa: «Passa: un uomo alla testa, uno alle spalle: / è impastoato, ad or ad or trempella... / Passa... Oh! poggi solivi! ombrose stalle! / E quanto fieno! quanta lupinella!» (*Primi poemetti, Il torello*, V 7-10).

⁵⁵ Montale, *L'opera in versi*, p. 308.

* S. Rizzo, «Reminiscenze pascoliane nei *Neue Gedichte* di Rilke?», in *Pascoli e le vie della tradizione*. Atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012, a cura di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta, C. Malta, Messina, Centro Internazionale di Studi umanistici, 2017, pp. 771-780: 771 e 777-780.

⁵⁶ Ringrazio Monica Berté per aver letto l'articolo dandomi utili consigli e per aver eseguito alcuni controlli bibliografici.

per il mito antico.⁵⁷ Ma, a quanto mi consta, nessuno si è chiesto finora il contrario, cioè se Rilke abbia letto Pascoli e se eventualmente ne abbia subito qualche influsso. Intendo qui presentare un paio di casi in cui mi sembra si possano individuare reminiscenze pascoliane nei *Neue Gedichte* di Rilke. Se le mie osservazioni colgono nel segno, avremmo una prova che Rilke lesse Pascoli: sarebbe il primo indizio di una conoscenza del poeta italiano da parte di quello tedesco e quindi una tessera della fortuna europea di Pascoli e una conferma di quanto osservato a suo tempo da Giaime Pintor sulla posizione rilevante occupata dal nostro nella corrente del decadentismo europeo.⁵⁸ [...]

La poesia *I due fanciulli* compare nei *Poemetti* fin dalla prima edizione, dove chiude la raccolta, mentre nelle edizioni successive assume diverse collocazioni. Rileggiamo il celebre inizio:

Era il tramonto: ai garruli trastulli
erano intenti, nella pace d'oro
dell'ombroso viale, i due fanciulli.

Nel gioco, serio al pari d'un lavoro,
corsero a un tratto, con stupor de' tigli,
tra lor parole grandi più di loro.

A sé videro nuovi occhi, cipigli
non più veduti, e l'uno e l'altro, esangue,
ne' tenui diti si trovò gli artigli,

e in cuore un'acre bramosia di sangue,
e lo videro fuori, essi, i fratelli,
l'uno dell'altro per il volto, il sangue!

⁵⁷ Così per esempio M. Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 256 n. 18, parla di «un'ispirazione comune, derivata da una comune ricerca letteraria europea»; vd. anche le pp. 57, 227. Come rileva anche Pazzaglia, che Rilke abbia influito su Pascoli non appare di per sé tanto probabile, data la differenza di età fra i due (Pascoli era nato il 31 dicembre 1855, Rilke il 4 dicembre 1875, quindi vent'anni dopo) e il fatto che i *Neue Gedichte*, a cui appartengono le liriche menzionate da Pazzaglia nelle pagine a cui abbiamo rimandato, sono pubblicate dalla Insel di Lipsia solo nel dicembre 1907, quando Pascoli aveva già alle spalle molta della sua attività poetica.

⁵⁸ G. Pintor, «Conservatorio di Santa Teresa», *Oggi*, 13 aprile 1940, rist. col titolo «Il rischio dell'isolamento», in Idem, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975 (rist. della II edizione del 1966, la prima era apparsa nel 1950), pp. 55-58, in particolare p. 57: «Perché il Pascoli di Barga, lui che visto di spalle sembrava un fattore, è ancora il più europeo dei nostri poeti della fine del secolo». Ringrazio Giuseppe Fontanelli per questa segnalazione.

Ma tu, pallida (oh! i tuoi cari capelli
strappati e pésti!), o madre pia, venivi
su loro, e li staccavi, i lioncelli,

ed «A letto» intimasti «ora, cattivi!».

Nei *Neue Gedichte*, separata dalla poesia su Orfeo ed Euridice da *Alkestis* e *Die Geburt des Venus*, compare, a chiusura della raccolta, *Die Rosenschale*, un lungo componimento anch'esso in endecasillabi sciolti scritto a Capri intorno al Capodanno 1907. Leggiamone l'inizio:

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
zu einem Etwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte
wie ein von Bienen überfallnes Tier;
Schauspieler, aufgetürmte Übertreiber,
rasende Pferde, die zusammenbrachen,
den Blick wegwerfend, bläkend das Gebiß
als schälte sich der Schädel aus dem Maule.

Nun aber weißt du, wie sich das vergißt:
denn vor dir steht die volle Rosenschale...

Traduco i primi quattro versi, quelli che qui interessano: «Irati tu vedesti fiammeggiare, vedesti due ragazzi fondersi insieme in un qualcosa che era odio e che si voltolava sulla terra come un animale assalato dalle api».⁵⁹ Dunque una violenta zuffa fra ragazzi seguita da altre immagini di sofferenza e di violenza a cui si contrappone lo spettacolo della coppa di rose, che occupa poi il resto del lungo componimento. Sull'origine della poesia abbiamo una testimonianza assai più tarda di Rilke stesso riferita da Paula N. Riccard, che fu ricoverata con lui nel sanatorio di Val-Mont nel febbraio 1926, l'anno stesso della morte di Rilke:⁶⁰ «ich schrieb die "Rosenschale" vor 25 Jahren, ich war damals in

⁵⁹ Cacciapaglia in R.M. Rilke, *Poesie*, I (1895-1908). Edizione con testo a fronte a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1994, p. 561, traduce: «Iracondi vedesti schizzar fuoco, due ragazzi / avvinghiarsi in un groppo solo ch'era / odio e si rotolava sulla terra / come bestia assalata dalle api».

⁶⁰ P.N. Riccard, «Begegnung mit Rainer Maria Rilke. Mit unbekanntenen Versen». Vorbemerkung von G. Holz, *Vossische Zeitung. Unterhaltungsblatt*, nummer 310, Freitag, 25. Dezember 1931, [http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/dfg-viewer/?set\[image\]=13&set\[zoom\]=default&set\[debug\]=0&set\[double\]=0&set\[mets\]=http%3A%2F%2Fzefys.staatsbibliothek-berlin.de%2Ffoai%2F3Ftx_zefysoai_pi1%255Bidentifizier%255D%3D2e6bd412-e16b-42f2-bd91-](http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/dfg-viewer/?set[image]=13&set[zoom]=default&set[debug]=0&set[double]=0&set[mets]=http%3A%2F%2Fzefys.staatsbibliothek-berlin.de%2Ffoai%2F3Ftx_zefysoai_pi1%255Bidentifizier%255D%3D2e6bd412-e16b-42f2-bd91-)

Neapel, und auf der Piazza Santa Lucia war ein Streit entstanden. Zwei junge Menschen waren mit dem Messer auf einander los gegangen; mich entsetzte und erschreckte dieser Anblick, so dass ich nach Haus flüchtete. Dort fiel mein Blick auf eine Schale mit herrlichen Rosen, die auf meinem Tisch standen». ⁶¹ La violenta lite fra ragazzi in sede iniziale a me ricorda da vicino la zuffa, essa pure incipitaria, dei due fanciulli di Pascoli. Può anche essere stata l'interferenza della memoria poetica della zuffa pascoliana a spingere Rilke a sostituire due ragazzi («Knaben») ai due giovani («zwei junge Menschen») col coltello della scena a cui aveva assistito nella realtà. E va notato che, pur nella profonda diversità delle due poesie, c'è una somiglianza strutturale: in entrambe la violenza iniziale serve a mettere in risalto una successiva scena di pace, serenità, bellezza: in Rilke la coppa di rose, in Pascoli la scena della madre che, entrando più tardi nella stanza dei ragazzi col lume «velato un poco dalla rosea mano», trova i due fanciulli dormire «l'uno all'altro stretto / con le sue bianche alucce senza piume» e rinalza il letto con un sorriso.

Non ho trovato finora traccia del nome di Pascoli nella bibliografia su Rilke: non compare nell'indice di quel prezioso e aggiornatissimo strumento di lavoro che è *Reiner Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926* di Ingeborg Schnack e Renate Scharffenberg ⁶² e nemmeno nella concordanza della corrispondenza finora stampata di Rilke reperibile in internet. ⁶³ Comunque l'interesse di Rilke per la poesia italiana anche contemporanea è ampiamente documentato. Come ricavo dall'opera di Schnack-Scharffenberg appena citata, tradusse Dante, Cino da Pistoia, Petrarca, Lorenzo de' Medici, Michelangelo, Francesco Maria Molza, Torquato Tasso, Leopardi e altri autori minori. Abbiamo notizie anche di sue letture di autori italiani: le lettere di Santa Caterina, i

c9ad2bffa606. Cfr. I. Schnack, *Reiner Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875-1926*. Erweiterte Neuauflage hrsg. von R. Scharffenberg, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2009, pp. 983-984.

⁶¹ «Scrissi la "Rosenschale" 25 anni fa, ero a Napoli e in piazza Santa Lucia era scoppiata una lite. Due giovani si erano scagliati col coltello l'uno contro l'altro; quello spettacolo mi riempì di orrore e di spavento, sicché mi rifugiai a casa. Là il mio sguardo cadde su una coppa di magnifiche rose sul mio tavolo» (trad. di Lavagetto, in Rilke, *Poesie*, I, p. 943).

⁶² Cit. alla nota 60.

⁶³ *Chronologische Konkordanz zu Rainer Maria Rilkes gedruckter Korrespondenz*. Zusammengestellt von F. Szász (Budapest), Stand 26. Mai 2006, http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.rilke.ch%2Fbriefkonkordanz.pdf&ei=HXOuJJTVLfDO4QTV6oGoBQ&usg=AFQjCNECsNi1eR0fPz3k8j8L9I3M4d4www&sig2=aNC-yaPPI21_1FLRkox7Fg.

Fioretti di San Francesco, le *Rime* di Gaspara Stampa, un'antologia della letteratura italiana del XVIII secolo messaggi a disposizione da Marie von Thurn und Taxis. Particolarmente significativi per il nostro tema sono i documenti della conoscenza da parte di Rilke di autori italiani a lui contemporanei: nel 1897 traduce poesie di Ada Negri e di Lorenzo Stecchetti, uscite rispettivamente nel 1896 e nel 1887; nel 1926 legge l'antologia *Poeti d'oggi* di G. Papini e P. Pancrazi uscita nel 1920; traduce D'Annunzio e copia in una lettera a Marie von Thurn und Taxis una poesia del *Notturmo*; legge la monografia di Tommaso Gallarati-Scotti su Fogazzaro e scrive ad Aurelia Gallarati-Scotti le sue impressioni sul dramma del marito intitolato *Così sia*; assiste a una rappresentazione dell'*Enrico IV* di Pirandello; esprime ammirazione per Ungaretti. Che non disdegnasse di comprare libri di poesia italiana contemporanea usciti da poco è provato da una copia dei *Nuovi Versi. Edizione postuma*, Milano 1897, dell'allora famosa (soprattutto per gli scandali della sua vita movimentata) Contessa Lara (pseudonimo di Evelina Cattermole Mancini) con la data «Arco, 29. März 1897»: di questa raccolta tradusse anche sette poesie.

In questo quadro, anche se non ne abbiamo finora documenti diretti, non pare impossibile che Rilke abbia acquistato e letto l'edizione 1900 dei *Poemetti* di Pascoli e che di quella lettura siano rimaste tracce nella sua opera poetica.

II.

IL LATINO MEDIEVALE E UMANISTICO

1. *Il latino del Petrarca nelle Familiari**

I tempi sono maturi per uno studio approfondito del latino petrarchesco. Disponiamo infatti di buone edizioni critiche per molte opere, di due concordanze⁶⁴ e di un numero di contributi particolari discreto se raffrontato alla scarsità di indagini sul latino umanistico.⁶⁵ Una chiave per questo studio è offerta dalle correzioni che il Petrarca apporta nelle successive redazioni dei suoi scritti. Esse infatti ci dicono quali erano i

* S. Rizzo, «Il latino del Petrarca nelle *Familiari*», in *The Uses of Greek and Latin. Historical Essays*, ed. by A.C. Dionisotti, A. Grafton and J. Kraye, London, The Warburg Institute, 1988, pp. 41-56: 42-45 e 54-55 (con tagli).

⁶⁴ A.S. Bernardo, *Concordance to the Familiari of F. Petrarca* (Albany, N.Y., 1977) (microfiches); N. Mann, «A Concordance to Petrarch's *Bucolicum Carmen*», *Quaderni petrarcheschi*, vol. II (1984), pp. 1-296.

⁶⁵ Li ho riuniti per comodità del lettore nella bibliografia in Appendice.

suoi problemi in fatto di lingua e in quale direzione si muoveva. Guido Martellotti, che ci ha dato alcuni dei contributi migliori sul latino del Petrarca, spesso prende le mosse proprio dalle correzioni d'autore che il suo lavoro di editore del *De viris* gli andava rivelando. Per quel che riguarda le *Familiari*, è noto – e lo dice lui stesso nella prefatoria (*Fam.* 1, 1, rr. 203-220) – che il Petrarca nel raccogliere le sue lettere per la pubblicazione non si fece scrupolo alcuno di modificarle, all'occorrenza anche profondamente, in vista dei diversi fini artistici che la raccolta in un'opera unitaria imponeva. L'entità di queste modifiche possiamo valutarla quando il caso o la passione con cui i suoi corrispondenti conservavano le sue lettere ci hanno tramandato il testo degli originali effettivamente spediti (indicati con la sigla γ dal Rossi). Su 351 pezzi che conta la raccolta ci sono arrivati testi originali per 85. In un caso addirittura (*Fam.* 16, 6) possiamo seguire l'elaborazione petrarchesca dal primo abbozzo autografo fino al testo γ e al testo definitivo incluso nella raccolta.⁶⁶ Per alcuni libri poi sono testimoniate nella tradizione manoscritta fasi intermedie di elaborazione della raccolta che il Rossi indica con la sigla β , mentre indica α con il testo definitivo. L'apparato del Rossi contiene quindi una ricca messe di varianti d'autore.

Nel 1933 il Pasquali, recensendo il primo volume dell'edizione Rossi (vedi Appendice), richiamava l'attenzione sul valore prevalentemente stilistico delle correzioni petrarchesche, mostrava come in alcuni casi esse comportino un allontanamento della lingua da canoni medievali in direzione di una maggiore classicità e ne suggeriva un'analisi approfondita ai fini di una miglior conoscenza del latino umanistico. Ho seguito il suggerimento e ho schedato tutte le varianti d'autore registrate nell'edizione Rossi, lasciando da parte quelle che riguardano la sostanza e non lo stile.⁶⁷ L'indagine non si presenta facile. C'è la mole del materiale raccolto dalle più che mille pagine dell'edizione Rossi; c'è la difficoltà di sceverare sempre con sicurezza varianti d'autore da varianti di tradizione; c'è infine la complessità del problema posto dalla valu-

⁶⁶ Alcune delle correzioni apportate dal Petrarca in questa lettera sono analizzate, soprattutto dal punto di vista del ritmo prosastico, nei due contributi del Levi e del Raimondi citati in Appendice (*n.d.r.* G.A. Levi, «Sullo stile latino delle Epistole del Petrarca», *Atene e Roma*, vol. XL, 1938, pp. 121-130 e E. Raimondi, «Correzioni medievali, correzioni umanistiche e correzioni petrarchesche nella lettera VI del libro XVI delle *Familiars*», *Studi petrarcheschi*, vol. I, 1948, pp. 125-133). Si noti che il Raimondi sembra non conoscere l'articolo del Levi.

⁶⁷ Alcuni mutamenti di carattere strutturale nonché la selezione operata dal Petrarca fra le sue lettere in vista della raccolta sono studiati da A.S. Bernardo, «Letter-Splitting in Petrarch's *Familiars*», *Speculum*, vol. XXXIII (1958), pp. 236-241 e «The Selection of Letters in Petrarch's *Familiars*», *Speculum*, vol. XXXV (1960), pp. 280-288.

tazione dei motivi che possono aver suggerito la singola correzione e dall'individuazione di eventuali tendenze costanti. In un autore dalla sensibilità stilistica così raffinata i fattori di cui si deve tener conto sono innumerevoli. Inoltre l'elaborazione delle *Familiari* occupò un lungo arco di tempo (dal 1349 circa al 1366) e di conseguenza c'è anche la possibilità che i criteri e le scelte del Petrarca siano cambiati nel corso degli anni. D'altro canto le singole lettere sono in qualche modo anche entità autonome e il livello stilistico varia a seconda del destinatario (lo dice il Petrarca stesso, *Fam.* 1, 1, rr. 186-199) e dell'argomento: ciò che va bene per una lettera può non andar bene per un'altra e viceversa. Una difficoltà è costituita anche dal fatto che il latino dei tempi del Petrarca è conosciuto forse ancor meno del restante latino medievale e mancano lessici, concordanze, grammatiche, sintassi.

Con la mia schedatura ho raccolto materiali riguardanti i più svariati aspetti dell'assiduo lavoro di lima del Petrarca: grafia, morfologia, lessico, sintassi, *ordo verborum*, articolazione del periodo (paratassi/ipotassi, simmetrie, antitesi ecc.), clausole, problemi di *sonus*. Per dare solo un cenno su quest'ultimo punto, il Petrarca evita la ripetizione di una stessa sillaba, o anche di una stessa lettera, alla fine di una parola e all'inizio della successiva, in linea con i dettami della retorica antica⁶⁸ e medievale.⁶⁹ [...] Il Petrarca [...] dedica una cura assidua e, si direbbe, quasi tormentosa anche ai minimi dettagli: un gran numero di correzioni riguarda la scelta fra le congiunzioni *et*, *atque*, *ac*, *-que* o fra gli avverbi *forte*, *fortasse*, *fortassis*, *forsitan*, *forsan* o fra *nichil* e *nil* e così via.

⁶⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria* 9, 4, 41; cf. Orazio, *Ars poetica* 347 col commento di C.O. Brink, Cambridge, The University Press, 1971.

⁶⁹ Vedi per es. Giovanni di Garlandia, *Poetria*, a cura di G. Mari, *Romanische Forschungen*, vol. XIII (1901-1902), pp. 883-965, a p. 923: «Item vitanda est frequens concursio vocalium in prosa...; frequens etiam concursio consonancium vitanda est, ut si dicerem hoc modo: "te gemmam mundi Virgo commendo Maria", hec dictio "gemmam" finitur a littera qua subsequens dictio incipit, quod vicium est; debet ergo transponi sic: "te mundi gemmam" etc. Sed si frequenter sillabe concurrunt immediate, vicium erit, ut hic "vultur turpis avis", nisi fiat per frequentiam per totum versum causa delectationis et ioci»; Ventura da Bergamo, *Brevis doctrina dictaminis*, a cura di D. Thomson and J.J. Murphy, *Studi medievali*, s. III, vol. XXIII (1982), pp. 361-386, a p. 380 (dopo aver parlato dei *sex vitia compositionis* elencati da Cicerone, cioè da *Rhetorica ad Herennium* 4, 12, 18): «Moderni quoque ista addunt vitia, quorum primum est si dictio desinat in -m et sequens incipiat a vocali quia posset metacismus [*sic*; cfr. Marziano Capella, 5, 514] incidere, ut "Albertam amasiam amabam Ambrosii". Secundum si sequens dictio incipit ab eadem sillaba in qua precedens desinit, ut "Pater terminat", "Dominus usquam". Tertium stridens et rixosa coniunctio litterarum quam precipue faciunt r, s, x, ut "Error rusticus", "Ars studiorum", "Rex Xenophon».

Al punto in cui sono nel mio lavoro, posso già affermare che emergono delle tendenze costanti, come quella ad elevare lo stile e ad allontanarlo dal *sermo familiaris* (eccetto naturalmente i casi in cui il Petrarca si cimenta deliberatamente con questo registro stilistico, come i brevi apologhi e favolette o le lettere di carattere più familiare o di tono scherzoso): rientrano in questa tendenza sostituzioni di parole poetiche a parole prosastiche (8, 5, 81 *equor* invece di *mare*; 8, 9, 128 *ensis* invece di *gladius*; 23, 3, 17 *iuventa* invece di *iuventus* ecc.);⁷⁰ passaggio dall'indicativo al congiuntivo, estensione dell'ipotassi rispetto alla paratassi, sostituzione di verbi semplici a verbi composti, uso più largo di frasi nominali, sostituzione di aggettivi a genitivi (4, 1, 115 *corporeis pedibus* invece di *corporis pedibus*; 8, 1, 83 *uxor Evandria* invece di *uxor Evandri*; 21, 8, 54 *feminee laudis* invece di *feminarum laudis* ecc.). Un'altra costante è lo sforzo assiduo di rendere l'espressione più chiara, più propria, più efficace e al tempo stesso più piana, attenuando gli eccessi come l'ordine artificioso di parole o i periodi troppo lussureggianti o le espressioni troppo ricercate. Contribuisce alla chiarezza la ricerca di simmetrie e antitesi, il maggior equilibrio dei membri del periodo, la scelta dell'ipotassi, che chiarisce meglio i rapporti logici fra i vari momenti del pensiero. È interessante notare di passaggio che tendenze analoghe si manifestano nelle correzioni del Petrarca volgare, a proposito delle quali il Contini ha scritto: «il grafico del linguaggio petrarchesco rimane tracciato chiaro, verso la sincera semplicità certo..., ma un gradino più in su».⁷¹ Ma il punto che voglio qui approfondire è un altro, cioè il problema posto dal Pasquali: si può individuare in queste correzioni una tendenza

⁷⁰ Per il Petrarca più che parole poetiche saranno state semplicemente parole più elevate, come è stato giustamente rilevato da Carlotta Dionisotti nella discussione seguita al mio intervento. Il «frequente uso di parole poetiche» nella prosa petrarchesca è stato notato da U.E. Paoli, «Il latino del Petrarca e gli inizi dell'umanesimo», in *Pensée humaniste et tradition chrétienne*, Paris, Vente au Service des publications du Centre national de la recherche scientifique, 1950, pp. 57-67 e il Martellotti, «Latinità del Petrarca», *Studi petrarcheschi*, vol. VII (1961), pp. 219-230, rist. in *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo e S. Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 289-301, a p. 291, osserva che il Petrarca, immune com'era dalle strettoie del ciceronianismo era «lontano anche da quello che oggi può considerarsi un corollario di esso, cioè dall'accurata distinzione tra linguaggio poetico e linguaggio prosastico. Negli esametri dell'*Africa* si adagiano tranquillamente intere frasi di Livio, mentre nelle opere in prosa appare qua e là un certo colore poetico».

⁷¹ G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943, ora in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, rist. ivi, 1979, p. 9.

classiceggiante della lingua? E se sì, con quale grado di consapevolezza e intenzionalità da parte del Petrarca? [...]

Alla prima delle due domande [...] si può, a mio avviso, rispondere senz'altro affermativamente: quali che siano i motivi che inducono di volta in volta il Petrarca a correggere, il risultato è in genere più vicino alla lingua classica (il che determina quelle coincidenze che abbiamo notato tra le correzioni petrarchesche e le dottrine del primo umanesimo, in particolare del Valla). Il movimento in direzione opposta, cioè correzioni che sostituiscano vocaboli o costrutti tardoantichi e medievali ai corrispondenti del latino classico, non si verifica che molto sporadicamente e in genere [...] sono evidenti le particolari esigenze stilistiche che determinano queste rarissime eccezioni. Ma alla domanda sul grado di consapevolezza e di intenzionalità di questa classicizzazione, è meno facile rispondere. Abbiamo visto che a volte le correzioni 'classiceggianti' di cui abbiamo dato un saggio non sono eseguite sistematicamente e qualche esempio del vocabolo o costrutto eliminati da una o più lettere sopravvive in altre. Direi che queste correzioni indicano una tendenza verso l'uso classico, sottoposta sempre al controllo del gusto, più che l'adesione costante a una regola. Un costrutto o un vocabolo che il Petrarca sembra voler evitare, forse perché si è reso conto, con maggiore o minore consapevolezza, che è estraneo a quei modelli antichi nei quali egli più affissa lo sguardo, può anche essere preferito se lo richiedono altre più particolari esigenze stilistiche. L'esame delle correzioni alle *Fam.* mi ha condotta a trovarmi in pieno accordo col Martellotti, che scriveva («Latinità del Petrarca», pp. 291-292): «Si può essere sicuri... che per alcuni costrutti la scelta tra l'uso classico e il medievale si ripresentava sempre impregiudicata, anche se di volta in volta si risolveva a vantaggio dell'uso classico, per influsso diretto dell'autore che il Petrarca aveva allora sotto mano o per suggestioni operanti sul suo gusto da più remote letture». Non mi sentirei invece di condividere l'affermazione che subito segue: «Di rado, nelle varie redazioni ch'egli scrisse di una stessa opera, è dato sorprendere un intento di proprietà lessicale, grammaticale o sintattica». Forse ciò è accaduto meno di rado di quel che sembrava al Martellotti. Alcune fra le correzioni che abbiamo esaminato sembrano documentare proprio scrupoli di questo tipo e almeno in un caso – l'eliminazione delle preposizioni davanti ai nomi di città – ci è riuscito addirittura di documentare la laboriosa raccolta di testimonianze antiche che ha indotto il Petrarca a correggersi. Si vedano anche quelle postille all'*Africa* che ci mostrano «le correzioni o le perplessità petrarchesche sul piano del lessico, della grammatica

e della sintassi». ⁷² D'altra parte annotazioni a suoi codici e passi delle sue opere mostrano che il Petrarca questi problemi se li poneva e cercava di risolverli sia con gli strumenti lessicografici e grammaticali a sua disposizione sia con l'*observatio*; ⁷³ e insomma è falsa l'immagine di un Petrarca privo di interesse per questioni grammaticali proposta da alcuni studiosi (G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, terza ed. a cura di M. Lehnerdt, II, Berlin, De Gruyter, 1893, p. 373; Raimondi, «Correzioni medievali», p. 131; L. Wirth-Poelchau, *AcI und quod-Satz im lateinischen Sprachgebrauch mittelalterliche und humanistischer Autoren*, Dissertazione, Università di Erlangen, 1977, p. 101). Il risultato di questa nuova sensibilità per il problema linguistico e di un gusto nuovo educato sui classici combinati con la libertà di un artista che non rinuncia alle molteplici possibilità espressive acquisite dalla lingua latina nella sua storia secolare è il particolarissimo latino petrarchesco, un latino che per la sua non rigorosa classicità era giudicato ancora troppo infetto dalla barbarie dei tempi da quegli stessi umanisti che pure vedevano in Petrarca

⁷² V. Fera, «Annotazioni inedite del Petrarca al testo dell'*Africa*», *Italia medioevale e umanistica*, vol. XXIII (1980), pp. 1-25: 19-20 e Idem, *La revisione petrarchesca dell'Africa*, Messina, Centro di studi umanistici, 1984, p. 27.

⁷³ Per gli interessi grammaticali del Petrarca si veda per es. l'annotazione a Plinio il Vecchio cit. da P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, II, Paris, H. Champion, 1907², p. 213 (a proposito di *cubita*): «Ugutio ponit masculino genere sub verbo “cumbo, bis”, sed Ieronimus dicit scire se “cubitum” neutri generis esse, et cet. Require quod in margine Ugutionis scriptum est. Apud hunc quidem [*scil.* Plinium] semper est neutrum» (MS Parigi, BnF, lat. 6802, f. 54r) o quella al Virgilio Ambrosiano (f. 60r) cit. in Fera, *La revisione*, p. 303 (a proposito di *urbem Patavi*): «pro “Patavi”. Require Priscianum libro 12^o, capitulo de figura pronominis [*Grammatici latini*, a cura di H. Keil, II, Leipzig, Teubner, 1855, p. 590, rr. 11-12], quod et de Mediolani dictum accipe etc.». Si noti che nella prima lista dei *Libri mei peculiare*s [...] il Petrarca ha incluso una sezione *Grammatica* in cui sono registrati «Priscianus, Papias, Donatus, Catholicon» e Prisciano rimane anche nella seconda lista assai più ristretta (B.L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973², pp. 118-119). Né il nostro va preso troppo sul serio quando, per consolare il Nelli disperato perché gli era sfuggito un *perflui* per *perfluxi*, scrive una bella dissertazione sul tema «maiohem hominibus stili curam esse quam vite» (*Fam.* 16, 14), in cui è centrale la citazione di S. Agostino, *Confessiones* 1, 18, 29: «Vide, Domine Deus meus, quomodo diligenter observent filii hominum pacta litterarum et sillabarum accepta a prioribus locutoribus, et a te accepta eterna pacta perpetue salutis negligant, ut qui illa sonorum vetera placita teneat aut doceat, si contra disciplinam grammaticam sine aspiratione prime sillabe “ominem” dixerit magis displiceant hominibus quam si contra tua praecepta hominem oderit cum sit homo». Si capisce che questo rimprovero aveva toccato profondamente il Petrarca che lo aveva sentito come detto a se stesso.

l'iniziatore della rinascita (ma il ciceroniano Cortesi era pur costretto ad ammettere «*quanquam omnia eius, nescio quo pacto, sic inornata delectant*»).⁷⁴ Un latino infine che è un mirabile strumento espressivo, capace di aderire alle pieghe di un'anima ricca e tormentata e di un pensiero acuto e inquieto come quelli di colui che è stato definito il primo uomo moderno. È questo assolutamente quello che il Petrarca stesso chiedeva allo stile, di essere cioè *in morem toge habilis*, ben adattato alla persona come una veste fatta su misura: «*omnis vestis histrionem decet, sed non omnis scribentem stilus; suus cuique formandus servandusque est*» (*Fam.* 22, 2, rr. 100-106).

2. Petrarca, il latino e il volgare*

Spesso i moderni hanno visto come un sogno impossibile, un'illusione fuori dalla storia lo sforzo umanistico di riportare in vita una lingua morta da secoli, ma dal punto di vista del Petrarca e di tutto il primo umanesimo non vi era nulla di impossibile in questa impresa, dato che nell'opinione allora corrente il latino non era mai stato una lingua 'viva', ma era una creazione artificiale opera di inventori ben determinati al pari della scrittura e di altre invenzioni umane, un perfetto strumento creato per le necessità della scienza, dell'arte, della comunicazione. Dunque i moderni erano di fronte a questo strumento esattamente nelle con-

⁷⁴ Paolo Cortesi, *De hominibus doctis*, a cura di G. Ferraù, Messina, Centro di studi umanistici, 1979, pp. 114-115: «*Huius sermo nec est Latinus et aliquando horridior; sententiae autem multae sunt sed concisae, verba abiecta, res compositae diligentius quam elegantius. Fuit in illo ingenii atque memoriae tanta magnitudo ut primus ausus sit eloquentiae studia in lucem revocare: nam huius ingenii affluentia primum Italia exhilarata et tanquam ad studia impulsa atque incensa est. Declarant eius rhythmus qui in vulgus feruntur [cioè le poesie volgari] quantum ille vir consequi potuisset ingenio, si Latini sermonis lumen et splendor affuisset; sed homini in faece omnium saeculorum nato illa scribendi ornamenta defuerunt. Sed, ut saluberrimae potiones non suavitate sed sanitatis causa dantur, sic ab eo non est delectatio petenda sed transferenda utilitas, quanquam omnia eius, nescio quo pacto, sic inornata delectant*». Per i giudizi umanistici sullo stile del Petrarca si vedano i luoghi citati dal Ferraù nella nota a questo passo, da R. Sabbadini, *Storia del ciceroniano e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino, Loescher, 1885, pp. 9-10 e da E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, II, Leipzig, Teubner, 1898; ristampa della seconda edizione [1909] e dei *Nachträge* della terza, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958, p. 766 n. 1.

* S. Rizzo, «Petrarca, il latino e il volgare», *Quaderni petrarcheschi*, vol. VII (1990), pp. 7-40: 31-32.

dizioni degli antichi: la lingua creata dagli antichi era infatti consegnata ai testi e alle codificazioni dei grammatici condotte sul fondamento di questi medesimi testi e per impadronirsene perfettamente bastava riconquistare dall'oblio e dalla polvere in cui li aveva sepolti la colpevole trascuratezza dei secoli medievali il maggior numero possibile di testi antichi e studiarli accuratamente. Inoltre di fronte a questa concezione non dobbiamo meravigliarci che non vi fosse una considerazione storica della lingua e che Plauto fosse posto sullo stesso piano di Cicerone o di Latanzio: se il latino era visto come creazione artificiale il problema non era di fare differenze fra i vari periodi dell'evoluzione di una lingua vivente, ma di valutare la maggiore o minore eleganza e precisione con cui i singoli autori avevano saputo servirsi di quello strumento linguistico. Tutto questo chiarisce la profondità e necessità del legame umanistico fra la riscoperta dei testi antichi e il loro restauro attraverso gli strumenti della filologia e dell'esegesi e la rinascita non solo dello strumento linguistico creato dai Romani, ma con esso di tutte le scienze ed arti di cui quello strumento linguistico era *radix e fundamentum*. Possiamo forse anche meglio capire da questo punto di vista il senso di un'operazione che non era sterile e servile imitazione di qualcosa di morto e lontano, ma riappropriazione di un mezzo linguistico creato dall'uomo che consentiva illimitate possibilità allo sviluppo delle scienze e delle arti. E non è un caso che il più deciso e grandioso assertore del progetto di restituzione dell'antico strumento in tutta la sua perfezione, depurato da quanto la decadenza vi aveva introdotto di non funzionale e fuorviante, intendo dire il Valla, sia stato, nella questione della lingua parlata nell'antica Roma, un deciso assertore della linea medievale.⁷⁵ Non solo: se la lingua era creazione di *auctores*, i moderni, i «*sequentes alii*» di Petrarca, *Fam.* 16, 14, 7 [...], avevano lo stesso diritto degli autori del passato di modificarla e riplasmarla in accordo con le mutate esigenze dei tempi. Il Valla fu anche un deciso assertore della possibilità di coniare neologismi. Tutto ciò, pur nello sforzo di depurare il latino dalle scorie introdottevi dalla decadenza medievale, consentiva al primo umanesimo di servirsi ancora di questo strumento con una sicurezza e una libertà d'azione che sarebbero presto venute meno. Infatti la concezione opposta a quella medievale, che cioè il latino era la lingua parlata nell'antica Roma, era destinata a trionfare: verso la fine del secolo abbiamo indizi che per umanisti come il Poliziano

⁷⁵ Cfr. M. Tavoni, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore, 1984, pp. 163-169 e 188-189 con il luogo della Cesarini Martinelli cit. ivi, p. 189 n. 10.

era ormai scontato che il latino fosse lingua *vernacula* dei Romani, lingua appresa, prima che a scuola, dalla madre e dalla nutrice. Anche questo accentua il distacco dell'umanesimo maturo da quello del Petrarca. La nuova concezione portava facilmente con sé come conseguenza estrema il divieto di coniare parole nuove ignote agli antichi e nel mutato clima si spiega meglio il sorgere di dottrine come il ciceronianismo e in definitiva la perdita del senso del latino come strumento di cui i moderni possono avere il pieno possesso del tutto alla pari con gli antichi. Se vogliamo riasumere epigrammaticamente quanto osservato fin qui, potremmo dire, usando concetti che in realtà nacquero solo più tardi, che il latino divenne lingua morta solo quando ci si accorse che era stato lingua viva.⁷⁶

3. Il latino del Poliziano*

- «*Ferruminare*»

Tra gli argomenti dibattuti nella polemica fra lo Scala e il Poliziano vale la pena di soffermarsi sulla questione di *ferrumino*, che può consentire alcune riflessioni di carattere generale.

Nel latino del Barbaro gli esempi che mi sono venuti sott'occhio in letture casuali, sono i seguenti: E. Barbaro, *ep.* 125 (*Epistolae...*, ed. critica a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1943, II 41) al Poliziano, da Milano 26 gennaio 1488 «Sentit hanc vim [*l'influsso degli astri nelle amicizie*] et homo, sed interest quod stolidia illa et muta semper inter se pro natura quaeque sua dissident aut concordant unius coeli merito, sed hominem homini plerumque mores et iudicia conciliant nec minore glutino quam ista coeli defluvia ferruminant»; *ep.* 5 (II 89, non datata, al Fazzini) «non secus, hercule, quam qui statuas antiqui operis sine capite aut pedibus inventas reficiunt ferruminantque nec vident longe minus sic integras placere quam truncas». A questi si può aggiungere un esempio del verbo in una lettera di Filippo Beroaldo al Poliziano, *ep.* 2, 2 (*Opera omnia Angeli Politiani et alia quaedam lectu digna*, Venetiis, in aedibus Aldi Romani, 1498, f. b5v; non datata, ma risponde a una lettera del Poliziano stesso datata 16 gennaio 1489 stile fiorentino, cioè 1490): «Olim istic iecimus amicitiae inter nos mutuae fundamenta, quae cum id temporis a nobis glutino literario fuerint ferruminata,

⁷⁶ Si vedano le riflessioni di Tavoni, *Latino, grammatica, volgare*, pp. 163-169.

* S. Rizzo, «Il latino del Poliziano», in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Montepulciano 3-6 novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 83-125: 115-117.

superest ut eodem deinceps ferrumine immisso ad fastigium extollantur». Se senza aver effettuato alcuna ricerca sistematica mi è già capitato di imbattermi in tre esempi di questo verbo nel latino di contemporanei del Poliziano,⁷⁷ è probabile che fosse piuttosto frequente e ciò spiega perché lo Scala lo avesse scelto come contrassegno di quel nuovo gergo filologico-letterario che tanto gli dava fastidio. Inoltre è notevole che in due su tre fra gli esempi che abbiamo citato, e proprio in quelli che più facilmente potevano essere noti allo Scala trovandosi in lettere dirette al Poliziano, l'uso di *ferrumino* è metaforico, curiosamente in entrambi a proposito dell'amicizia (e in entrambi compare anche *glutinum*). Nell'antichità invece, se si eccettua Gellio 13, 27, 3, che dice di un verso virgiliano che è «quodam quasi ferumine immisso fucator» rispetto al modello omerico, gli esempi di *ferrumen* (“colla”) e dei suoi derivati *ferrumino* e *ferruminatio*⁷⁸ sono tutti dell'uso proprio. Ebbene, l'uso metaforico è proprio uno dei motivi della condanna dello Scala, oltre all'asprezza dovuta alla presenza della *r*, alla rarità e alla presunta oscurità del vocabolo: «verbum sicuti asperum natura pronuntiatu est, ita minus usu emollitum arbitror, nisi eo proprie utaris et necessitate significandi quaedam, ut illi ipsi quorum affers testimonia factitasse mihi videntur... Ad alias enim rerum notas duriter transfertur».⁷⁹ Il

⁷⁷ Quanto al Poliziano stesso, nel rispondere allo Scala (*ep.* 5, 3, in *Opera omnia*, f. fVIIIr) egli dichiarava di non averlo mai usato.

⁷⁸ Questi termini compaiono, oltre che in Petronio, in Plinio il Vecchio e nei giuristi, come ricorda anche il Poliziano nel passo di *ep.* 5, 1 che abbiamo sopra citato [...]. Dell'esatto valore di *ferrumino* nei giureconsulti e in Plinio discuteva la Valla nel cap. 58 del libro VI delle *Elegantie* e sulla scorta del Valla chiarivano il valore di *ferrumino* adducendo esempi pliniani sia Perotti (Nicolai Perotti *Cornu Copiae seu linguae latinae commentarii*, I, ed. J.-L. Charlet, M. Furno, Sassoferrato, Istituto Internazionale di Studi Piceni, 1989, p. 65, comm. a Mart. 1, 1, 159) che Giuniano Maio, *De priscorum proprietate verborum*, Venetiis, Peregrinus de Pasqualibus, Bononiensis et Dionysius Bertochus, 1485, f. m6v («“Fruminare” [sic] est conglutinare; Livius vigesimo quinto: “calcis quoque usum bitumen praebuit, ita feruminatis Babylonis muris”. “Ferumen” pro bitumine idem: “infestat plurimis vicis scabro ferugimine [sic]”. “Ferruminatio” glutinatio est. Lau. Valla»); le due citazioni erroneamente attribuite a Livio, in realtà Plin., *nat.* 35, 182 e 37, 28, erano entrambe presenti, e correttamente attribuite, già nel capitolo del Valla). Forse è a Valla, se non anche a Perotti e Giuniano Maio, che allude il Poliziano quando scrive allo Scala: «Nam quo ais nescire te quid nomine ferruminis usurpetur, equidem ignosco; non enim fortassis evolvere grammaticos nostros graecis occupato licuit, a quibus enarratur» (*ep.* 5, 3, in *Opera omnia*, f. fVIIv). Ringrazio Maurizio Campanelli per avermi segnalato questi luoghi del Perotti e di Giuniano Maio.

⁷⁹ Il vocabolo inoltre è per lui talmente uscito dall'uso «ut vix e plurimis unum invenias qui feruminandi vim naturamque nunc plane teneat et [ut ed.] unde sit dictum.

Poliziano rispondeva osservando che nulla si oppone all'uso metaforico e che questo è quasi più frequente di quello proprio anche nei buoni autori: «At si proprie utare – inquis – fortasse non pecces, sed tantum si transferas». Quasi vero aut hoc tralationi repugnet aut non fere saepius apud bonos quoque auctores verbum hoc de suo in alienum domicilium immigraverit» (*ep.* 5, 3, in *Opera omnia*, f. f7v). Non so se il plurale *boni auctores* sia enfatico o se egli conoscesse altri esempi dell'uso metaforico oltre quello ricavabile dal *Thesaurus*, cioè il luogo di Gellio citato sopra, quel Gellio a cui tanto attingono i nostri scrittori-filologi. In ogni caso un esempio isolato, e per di più in un autore come Gellio, non era certo sufficiente agli occhi dello Scala, se pure – cosa quanto mai improbabile – lo aveva presente, a giustificare usi metaforici di *ferrumino*.

Nel mio contributo sul latino dell'Umanesimo citavo «il caso di due parole di grande importanza culturale entrambe derivanti da metafore usate una sola volta da autori antichi e riprese nel latino umanistico, attraverso il quale sono divenute di uso così comune che si è completamente persa la coscienza dell'originario valore metaforico», e cioè i termini 'classico' e 'plagio', di cui il primo – si noti – proviene da una metafora gelliana.⁸⁰ *Ferrumino*, pur non avendo avuto altrettanta fortuna, si iscrive nello stesso quadro. Chiunque abbia un po' familiare lo stile del Poliziano, del Barbaro, del Pico, del Beroaldo e dei loro simili vede circolare una cert'aria comune data dall'uso ripetuto di metafore tratte per lo più da *Realien* dell'antichità, che non di rado ricompaiono identiche in scritti e autori diversi.⁸¹ Di metafore di questo tipo la prefazione ai *Miscel-*

Nam si Livius ferumen posuit pro bitumine, aut bitumen est ferrumen aut aliud quiddam [quidam *ed.*], quod ego ignorare me fateor neque inveni adhuc, etsi multum diuque quaesiverim, qui scire id se profiteretur. Novisse arbitror te tamen atque Hermolaum, virum certe in literis iis nostris minime contemnendum, qui ita et utamini libere atque insolentiam verbi defendatis» (in Poliziano, *Opera omnia*, *ep.* 5, 2, f. fVr-v). L'erroneo rinvio a Livio prova fuor d'ogni dubbio che tutte le informazioni dello Scala sul vocabolo dipendono dal lessico di Giuniano Maio (si veda la citazione alla nota precedente). Il Poliziano aveva buon gioco nel rispondergli su questo punto (*ep.* 5, 3, subito dopo il passo cit. alla nota precedente): «Pro bitumine autem cur accipias non video, tum profiteor indicaturum quid apud Livium valeat, modo tu locum ostendas ubi Livius utatur».

⁸⁰ S. Rizzo, *Il latino nell'Umanesimo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, V. *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 379-408: 389-390.

⁸¹ Se ne possono trovare alcuni begli esempi fra i materiali raccolti da F. Bausi, *Nec rhetor neque philosophus. Fonti, lingua e stile nelle prime opere latine di Giovanni Pico della Mirandola (1484-1487)*, Firenze, Olschki, 1996, *passim*: si vedano per es. gli usi figurati di termini tecnici dell'architettura come *opus albarium* e *tectorium* (il primo attestato in senso proprio in Vitruvio e Plinio; il secondo già ciceroniano e con attestazioni antiche dell'uso metaforico in Persio e Agostino) in Ermolao, Pico, Poliziano (*ivi*, pp. 43-44).

lanea è praticamente tutta intessuta [...]: ed era questo, insieme all'uso eccessivo di parole inconsuete, che il Merula aveva aspramente criticato in un passo che abbiamo già avuto occasione di citare.⁸² Il termine scelto dallo Scala appare veramente emblematico di una delle caratteristiche principali del nuovo stile prediletto dal Poliziano e dagli altri come lui.

4. «La lingua nostra»: il latino di Dante*

L'opera di fondazione della lingua italiana svolta da Dante col suo poema fu accompagnata da una poderosa riflessione linguistica sui due strumenti espressivi di cui allora disponeva qualsiasi uomo colto, la lingua materna, parlata e di uso comune, e il latino, imparato a scuola, lingua dell'arte, della scienza, della comunicazione internazionale. Questa riflessione si esplica nel *Convivio*, nel *De vulgari eloquentia*, nella *Commedia*. Verso la fine della vita di Dante, nel 1319-1321, la sua scelta linguistica divenne addirittura l'oggetto di uno straordinario dibattito in versi. L'episodio è uno dei più emblematici della nostra storia letteraria, così bello da parere inventato, tanto che c'è stato perfino chi l'ha ritenuto una falsificazione.⁸³ A Ravenna, forse nei primi mesi del 1319, Dante aveva incontrato Giovanni del Virgilio, un professore di retorica a Bologna, e aveva promesso di scrivergli. Poiché non lo fece, Giovanni scrive lui per primo una lettera in esametri latini. In essa rimprovera Dante per aver versato tesori di scienza in un poema in lingua volgare, destinando così perle ai porci, umiliando le Muse sotto una povera veste e infrangendo tutte le regole, dato che nessuno degli antichi ha mai usato il volgare per comporre opere letterarie. [...]

È l'unica prova poetica latina che abbiamo di Dante, ma la padronanza che egli rivela dello strumento è tale che riesce difficile credere che non si fosse esercitato anche prima. Nella veste latina egli si dimostra poeta non meno che in quella volgare e poeta straordinariamente originale,

⁸² «Corrugant legentis frontem impudentes metaphoraе» (L. Perotto Sali, «L'opuscolo inedito di Giorgio Merula contro i *Miscellanea* di Angelo Poliziano», *Interpres*, vol. I, 1978, pp. 146-183: 162).

* S. Rizzo, *Il latino di Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e settecentenario della morte (2021)*. Atti del Convegno internazionale, Roma 28 settembre - 1° ottobre 2015, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 535-557 (con tagli consistenti).

⁸³ Per una storia della questione vd. Dante Alighieri, *Egloge*, a cura di G. Albanese, in *Idem, Opere*, dir. M. Santagata, II, Milano, Mondadori, 2014, pp. 1618-1621.

di gran lunga superiore al suo modesto corrispondente. La presenza dei modelli classici, soprattutto, ovviamente, Virgilio, ma anche Ovidio e altri poeti, è fortissima, però le riprese non sono quasi mai meccaniche ma sempre abilmente variate. [...]

La tecnica dell'esametro e la prosodia sono perfette (unica eccezione il ricorso all'allungamento in cesura più frequente che in Virgilio). Il lessico è nella sostanza classico, con qualche vocabolo antico raro e con pochi vocaboli medievali e neoformazioni, che non forzano mai la lingua. Ma pur nell'aderenza ai modelli antichi c'è qualcosa in questa poesia di moderno, anzi di tipicamente dantesco, per esempio nella vivacità con cui vengono rappresentati gesti e dialogo, nell'ordine delle parole (l'impronta medievale si nota forse nella predilezione per l'ordine artificioso caratterizzato da iperbati e incastri) e nella marcata caratterizzazione dei vari personaggi.

Un buon esempio è la continua variazione nelle maniere di introdurre le battute dei dialoganti (il dialogo ha grande estensione), che ricorda analoga varietà nella *Commedia*. [...]

Un Dante già pienamente umanistico dunque? Nelle *Egloge* in un certo senso sì,⁸⁴ ma se passiamo a esaminare trattati teorici come la *Questio*, la parte teorica dell'epistola a Cangrande, la *Monarchia* ci troviamo immersi in pieno nel latino della Scolastica coi suoi termini tecnici, i sillogismi, gli snodi argomentativi introdotti da formule ricorrenti come *ut patet, et per hoc patet, et sic patet* e simili (*Mon.* 1, 11, 17; 1, 12, 9; 1, 14, 4; *Ep. Can.* 29 e 31; *Questio* 21, 47, 48, 49, 55, 56, 58, 60), *ad evidentiam* (*Mon.* 1, 11, 3; 3, 11, 4 e 14, 2; *Ep. Can.* 20; *Questio* 70), *ad destructionem* (*Mon.* 2, 10, 9; *Questio* 22), lo spesseggiare di infiniti sostantivati, come *Que-*

⁸⁴ Sulla direzione già 'umanistica' in cui si muove Dante nella sua ricreazione della bucolica latina e sulla «qualità del latino e della versificazione» che «ha pochi confronti in tutto il panorama poetico latino che ruota intorno al Petrarca» richiama l'attenzione V. Fera, «L'identità dell'umanesimo», in *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*. Atti del 3° Convegno Nazionale dell'ADI, Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, a cura di G. Rizzo, I, Galatina, Congedo, 2001, pp. 15-31: 17 («Gli amici del Petrarca scrivono in genere versi mediocri e molto più rigidi di quelli di Dante, che rivela un gusto e un esercizio diretto sui classici e che non ha nulla da invidiare a molti umanisti dell'età successiva»), e Idem, «L'imitatio umanistica», in *Il latino nell'età dell'umanesimo*. Atti del Convegno, Mantova, 26-27 ottobre 2001, a cura di G. Bernardi Perini, Firenze, Olschki, 2004, pp. 17-33: 21-22; vd. anche Albanese, in D. Alighieri, *Egloge*, pp. 1604-1608. G. Martellotti, «Dalla tenzone al carne bucolico» (1964), in Idem, *Dante e Boccaccio e altri autori dall'umanesimo al romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 71-89: 89, vedeva nella corrispondenza con Giovanni del Virgilio «un primo tentativo mirante a reinserire la bucolica nella vita letteraria italiana: un'impresa schiettamente umanistica».

stio 77: «pro posse», 9: «propter magis propinquare», 61: «propter admirari»;⁸⁵ si giunge addirittura a intere formule sostantivate come per *se necesse esse* usata come predicativo dopo *essent* in *Ep. Can.* 58:⁸⁶ «omnis essentia, preter primam, est causata, alias essent plura que essent per se necesse esse» ('ogni essenza, tranne la prima, ha una causa, altrimenti vi sarebbero molte cose che avrebbero l'essere necessariamente di per sé'; la formula è attestata anche altrove in scritti filosofici), ecc. Se invece ci volgiamo alle *Epistole*, compresa la sezione iniziale di quella a Cangrande, o al proemio dei trattati o al *De vulgari eloquentia*, eccoci trasportati nell'ambito dell'*ars dictandi* con la sua rigorosa osservanza del *kursus*, gli ordini artificiosi di parole, lo stile arditamente metaforico, i vocaboli rari e poetici, l'uso di figure (allitterazione, anafora, anadiplosi, epanalessi, poliptoto, paronomasia, apostrofe, ecc.), lo stile sempre elevato, a volte sublime, e marcatamente poetizzante.⁸⁷

Non si può quindi parlare del latino di Dante, ma dei latini di Dante, data la varietà stilistica e linguistica dei suoi scritti a seconda del genere a cui appartengono: il latino usato in ognuno di questi generi andrebbe discusso separatamente perché obbedisce a regole sue proprie. Comunque il suo latino, se si eccettuano le parti scritte nel linguaggio tecnico della Scolastica, non si allontana moltissimo dall'uso antico, naturalmente considerando non solo il periodo aureo, ma soprattutto il latino tardo e cristiano, nel cui solco il latino di Dante, come più in generale il latino medievale, si inserisce. Lascio da parte gli aspetti grafici, dei quali non ha molto senso ragionare in assenza di autografi: osservo soltanto che forse gli editori dovrebbero essere più conservativi di fronte alle deformazioni di nomi propri, come nel caso di *Raynusia* per *Rhamnusia* in *Ep.* 3, 8,⁸⁸ o di *Cinara* per *Cinyra* in *Ep.* 7, 24.⁸⁹ [...]

⁸⁵ L'infinito sostantivato compare naturalmente anche al di fuori del linguaggio tecnico scolastico: per es. *Ep.* 7, 8: «propter esse propinqua».

⁸⁶ Qui e in seguito cito l'*Epistola a Cangrande* dall'edizione curata da L. Azzetta, in Dante Alighieri, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi, introduzione di A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 325-417.

⁸⁷ Non mancano però anche nelle epistole sezioni in cui domina il linguaggio scolastico: vd. per es. *Ep.* 3, 5.

⁸⁸ M. Feo, «Ramnusia. Identità medievale di una divinità problematica», in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 139-168: 139-140.

⁸⁹ «Hec Myrrha scelestis et impia in Cinyre [così tutti gli editori eccetto l'ultimo, Marco Baglio] patris amplexus exestuans»: «in Cinare patris» V «in amore patris» P «in Cinere posita» M. *Cinara* è il nome che danno per lo più al padre di Mirra i commentatori antichi, sia latini che volgari, di *Inf.* 30, 37-41.

Nel campo del latino medievale l'aspetto forse più caratterizzante è l'enorme ampliamento del lessico attraverso neoformazioni, innovazioni semantiche, calchi, prestiti da altre lingue, come il germanismo *guerra* usato anche da Dante in *Ep.* 1, 8.⁹⁰ Per quel che riguarda i neologismi, quelli che si possono additare come danteschi non sono poi così numerosi come si potrebbe pensare e forse col progresso delle conoscenze qualcuno si rivelerà coniato anteriormente a lui, dato che conosciamo ancora molto poco dello sterminato patrimonio lessicale del latino medievale. Occorre inoltre distinguere fra i vari tipi di neologismi. Apparentemente i più frequenti in Dante appartengono alla categoria delle neoformazioni create su matrice analogica secondo le regole della formazione delle parole nel latino antico. In questo caso il neologismo può essere anche involontario, in quanto per esempio un nuovo diminutivo può facilmente essere introdotto anche senza che l'autore abbia coscienza di essere il primo a usarlo. Anche nel caso poi che si possano additare esempi precedenti di un vocabolo dantesco ignoto al latino antico, occorrerà sempre chiedersi se essi compaiano in testi a lui noti, giacché è del tutto possibile anche la ricreazione indipendente in autori diversi. [...]

Una probabile neoformazione di Dante (fino a prova contraria) è particolarmente interessante perché ci porta nel cuore della sua creatività e perché compare identica sia nel latino che nel volgare. Si tratta del verbo *sempiternare* che compare in *Par.* 1, 76: «la rota che tu sempiterni / desiderato», ed *Ep. Can.* 73: «in quo potest defectus sempiternari». I due esempi sono anche cronologicamente vicini, ma l'epistola è sicuramente posteriore, dunque il neologismo è stato prodotto prima in volgare. Questa coincidenza in neologismo è certamente un elemento di cui tener conto nelle discussioni, che continuano a trascinarsi, sull'autenticità della seconda parte dell'epistola a Cangrande. [...]

La caratterizzazione del latino di Dante dipende anche dalle nostre scelte critico-testuali ed esegetiche, le quali a loro volta in certi casi possono dipendere dall'idea che ci si fa del latino di Dante e quindi in apparenza è un serpente che si morde la coda. Ad esempio l'uso o meno da parte di Dante in *Ep.* 5, 3, del frequentativo *pernoctito*, di cui non sono state rinvenute finora altre attestazioni, dipende dalla preferenza accordata all'uno o all'altro dei due testimoni dell'epistola, uno dei quali ha appunto «pernoctitavimus», l'altro il normale «pernoctavimus». Perso-

⁹⁰ Per Dante mi piace qui segnalare la tesi di dottorato di F. Gagliardi, *Glossario della latinità dantesca*, discussa nel 2008 presso la «Sapienza» Università di Roma.

nalmente sono d'accordo con gli editori che optano per il frequentativo, che mi sembra *lectio difficilior* e che si inserisce in una tendenza del latino medievale ad accrescere il numero dei frequentativi, a volte con significato non molto diverso da quello del verbo di base.⁹¹ [...]

Per concludere ricorderò quello che a me pare il tratto veramente caratterizzante del latino di Dante, cioè la straordinaria unità col suo volgare: un'aura comune circola in tutti i suoi scritti, volgari e latini, una stessa abilità di graduare gli stili a seconda delle necessità, una continua circolarità di immagini e di metafore, le stesse parole e a volte, come nel caso di sempiternare, gli stessi neologismi nell'una e nell'altra lingua. Qualche esempio di questa compenetrazione fra le due lingue di cui Dante dispone lo abbiamo già visto e molti se ne trovano nei commenti del più volte citato volume NECOD con l'edizione di *Epistole, Egloge e Questio*, in quanto, essendo alcune delle opere incluse nel volume di autenticità disputata, i commentatori hanno anche per questo fatto particolare attenzione ai rapporti fra le opere da loro curate e quelle di cui non si è mai dubitato. A questo proposito osservo che, poiché questa circolarità latino-volgare si ritrova in tutte le opere della cui attribuzione si è dubitato in passato, se ne può ricavare un ulteriore argomento a favore dell'autenticità, in quanto non è plausibile che falsificatori diversi abbiano introdotto indipendentemente l'uno dall'altro la stessa caratteristica.

6. Poliziano, Puella e Anus*

- *Sororiare*⁹²

Lo straordinario capitolo 25, intitolato *Sororiantes*, nei secondi *Miscellanea*, un capitolo che a mio avviso attende ancora di essere valutato a fondo in tutta la sua ricchezza e novità, comincia «Mammas Plinius

⁹¹ Si tratta della continuazione nel latino e nelle lingue romanze di una tendenza della lingua parlata e della lingua poetica a un maggiore espressivismo, che porta a preferire diminutivi, verbi frequentativi e verbi composti: E. Löfstedt, *Syntactica. Studien und Beiträge zur historischen Syntax des Lateins*, II, Lund, Gleerup, 1933, pp. 297-298 e 372; Idem, *Il latino tardo. Aspetti e problemi*, con una nota e appendice bibliografica di G. Orlandi, Brescia, Paideia, 1980, p. 46. [...] E influisce certamente anche la ben nota tendenza della lingua parlata a utilizzare parole foneticamente più corpose.

* S. Rizzo, «Poliziano, *Puella e Anus*», *Italia medioevale e umanistica*, vol. LVII (2016), pp. 187-227: 195-202 (con minimi tagli).

⁹² Ho anticipato più brevemente il contenuto di questo paragrafo in due differenti sedi: «Il latino nell'Umanesimo», in *Letteratura italiana, V. Le Questioni*, a cura di

vocat sororientes eas quae iam tumescunt» («Plinio chiama mammelle sorelleggianti quelle che cominciano a gonfiarsi»). Segue la citazione di Plinio, *nat.* 31, 66 in questa forma: «Mammās sororientes, praecordia maciemque corporis piscinae maris corrigunt»; ma – soggiunge subito Poliziano – la vulgata dei suoi tempi, anche quella emendata da uomini dotti, legge *rigentes* al posto di *sororientes*, lezione che si recupera invece da un «codex Marciae bibliothecae vetustissimus», cioè il Riccard. 488, del sec. x,⁹³ che ha l'*integra lectio* («la lezione non ancora corrotta»), e da un altro «non aequē vetusto», cioè il Laur. 82, 1-2 del sec. XIII,⁹⁴ che ha *sorientes*, vale a dire *vestigium* ('una traccia') dell'*integra lectio*. Osserva poi che forse si può preferire *sororientes* sulla base della lezione di un passo di Paul.-Fest., p. 296 M = p. 381 L., di cui riporta la lezione più completa da lui vista in un codice *vetustior* a Roma «in bibliotheca quae Mediolanensis cardinalis appellatur»: questa lezione più completa ha in più rispetto a quella delle edizioni correnti la citazione di un frammento plautino e la menzione del verbo *fraterculare*.⁹⁵ Infine Poliziano

A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 379-408: 384-385; «Il latino del Poliziano», in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Montepulciano 3-6 novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 83-125: 122-125.

⁹³ Vd. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, p. 149.

⁹⁴ Ivi, pp. 149-150.

⁹⁵ «Nisi quis malit 'sororientes' legere quam 'sororientes', hoc est per .a. quam per .e. litteras, quoniam in Festi Pompei epitome vetustiore, quam Romae in bibliotheca vidimus quae Mediolanensis cardinalis appellatur, in ea igitur vetustiore epitome sic scriptum est: "Sororiare mammae dicuntur puellarum cum primum tumescunt, ut fraterculare puerorum. Plautus: 'Tunc papillae primum sororiabant; illud voluit dicere, fraterculabant'". [...] Su *sororiare* e *fraterculare* si vedano le belle pagine di M. Bettini, *Antropologia e cultura romana*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 90-95, che mi sembrano più convincenti delle teorie sui due vocaboli sostenute da J.F. Gaertner, «Plautus' Frivolaria und die Wortgeschichte von sororiare und frat(er)culare», *Philologus*, vol. CXLVII (2003), pp. 245-253, che propone però una suggestiva ricostruzione del contesto in cui la battuta era pronunciata. Per il frammento plautino e le questioni relative mi è stato di valido aiuto Salvatore Monda, che ne ha curato una recente edizione critica in T.M. Plautus, *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, ed. S. Monda, Urbino, QuattroVenti, 2004. Gaertner, *Plautus' Frivolaria*, pp. 248-249, mettendo in dubbio la reale esistenza di *fraterculare* (e dell'analogo *fratrare*), osserva che per giovani maschi non si può parlare né di *papillae* né di un loro gonfiarsi e che sarebbe strano che il latino avesse coniato un apposito verbo per indicare qualcosa che non esiste in natura: *fraterculabant* sarebbe una scherzosa invenzione momentanea del personaggio plautino sul modello di *sororiare*. Un sondaggio su internet mostra che la transitoria ginecomastia degli adolescenti è un fenomeno diffuso nel 65% della popolazione maschile, ma soprattutto abbiamo un epigramma di Marziale,

ricorda che da un frammento del Festo Farnesiano (Fest. p. 297 M. = p. 380 L.), cioè del testo integro da cui è tratta l'epitome, egli ha potuto ricavare l'indicazione che la citazione di Plauto viene dalla *Fribolaria* (così scrive Poliziano, in luogo di *Frivolaria*, seguendo la lezione del Farnesiano). Il capitolo si chiude con un'autocitazione:

Nos quoque olim in amatorio lusu qui *Puella* inscribitur eo vocabulo sic usi sumus:

Nam quae tibi papillulae
stant floridae et protuberant,
sororiantes primulum,
ceu mala punica arduae,
quas ore toto presseram
manuque contrectaveram,
quem non amore allexerint?
cui non asilum immiserint?
quem non furore incenderint?⁹⁶

Secondo Martelli, che per primo ha richiamato l'attenzione sull'importanza del nostro luogo per comprendere la genesi poetica del passo dell'ode *Puella*,⁹⁷ la testimonianza del capitolo della seconda centuria mostrerebbe come al centro della costellazione di questi versi ci sia proprio il *sororiare* di Festo e Plinio; la sostituzione di *tumescunt* dell'*Epitome* di Festo (di cui *primum* è ripreso in *primulum*) con *protuberant* avrebbe poi generato *floridae* e il paragone coi *mala punica*.⁹⁸ La col-

che nessuno finora ha messo in relazione col nostro verbo, che attesta il fenomeno. Si tratta di 8, 64, diretto contro un *Clytus* che per avere regali pretende di celebrare il suo compleanno quasi ogni mese: Marziale scherzando dice che con tutti questi compleanni per quanto Clito sia giovane a lui sembra più vecchio di Priamo e Nestore. La giovinezza di Clito è indicata attraverso le caratteristiche fisiche che rendono bello e desiderabile l'adolescente: volto perfettamente liscio, capelli nerissimi, morbidezza delle carni e infine mammelline appena rilevate come quelle di una vergine che comincia appena a svilupparsi: «sit vultus tibi levior licebit / tritis litoris aridi lapillis, / ... / et talis tumor excitet papillas / qualis cruda viro puella servat, / tu nobis, Clyte, iam senex videris» (vv. 5-12: *qualis* e *talis* sono a mio avviso accusativi plur. da riferire a *papillas*). Dunque i giovani *amasii* erano attraenti anche per il lieve *tumor* delle mammelle! Non mi persuade la diversa spiegazione dei versi 10-11 data da Ch. Schöffel, *Martial, Buch 8, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart, Steiner, 2002, pp. 537-538.

⁹⁶ A. Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, IV, a cura di V. Branca e M. Pastore Stocchi, Firenze, Fratelli Alinari, 1972, pp. 38-39.

⁹⁷ M. Martelli, «La semantica di Poliziano e la 'Centuria secunda' dei 'Miscellanea'» (1974), in Idem, *Angelo Poliziano. Storia e metastoria*, Lecce, Conte, 1995, pp. 301-302 e 324.

lazione da me eseguita di tutti i testimoni manoscritti della *Puella* mi induce a suggerire una diversa ricostruzione. Il verso «sororiantes primulum» è infatti presente solo nell'Aldina e in un manoscritto tardo che probabilmente ne dipende; gli altri testimoni concordemente lo omettono. Questo assai difficilmente sembra attribuibile al caso, cioè a una caduta meccanica (che dovrebbe essersi verificata addirittura nell'originale uscito dallo scrittoio del Poliziano, dato che [...] non vi sono indizi né interni né esterni che facciano pensare alla presenza di un archetipo). Ora val la pena di rilevare che, se si toglie il nostro verso, non solo il senso non ne riceve danno alcuno, ma anzi si ripristina l'originaria unità delle metafore di ambito vegetale *floridae, protuberant e ceu mala punica arduae*. Per l'uso di *protubero*, termine tecnico botanico, che sembra comparire solo in un passo di Solino, dove è notevole che sia detto di *poma*,⁹⁹ Martelli ha giustamente segnalato anche Plinio, *nat.* 21, 56 «radice foliosa, ex qua media veluti malum extuberat»:¹⁰⁰ le due fonti sembrano confermare che anche nel componimento poliziano *protuberant e ceu mala* dovevano essere originariamente contigui. Dunque il verso in questione è stato aggiunto in un secondo momento: Poliziano, dopo aver riconquistato attraverso raffinati e complessi procedimenti filologici il raro ed elegante *sororiare*, se ne sarebbe innamorato al punto da tornare su un suo antico componimento per inserirvi il nuovo prezioso acquisto, non senza scompaginare sia pur leggermente la compattezza “vegetale” del dettato originario e portando a 9 versi una strofe che ne contava più regolarmente 8 [...]. Dunque originariamente «al centro della costellazione» dei vv. 61-64 (per riprendere l'espressione di Martelli) ci sarà stato piuttosto il raro *protuberant* strettamente associato coi *mala punica*.¹⁰¹

Con questa ricostruzione diviene evidente anche il motivo della citazione eccezionalmente lunga nel capitolo della seconda *Centuria*: nove versi corrispondenti esattamente a una delle strofe di lunghezza irregolare in cui è diviso il carme. Se il verso fosse davvero già stato presente nel componimento sarebbe bastato il rinvio alla *Puella*, o al massimo la

⁹⁸ Ivi, p. 302.

⁹⁹ Solino, 46: «protinus atque poma eius deciderunt, alia protuberant», segnalato da M. Serafini, «Come lavorava il Poliziano», *Giornale italiano di filologia*, vol. III (1950), pp. 337-46: 342.

¹⁰⁰ Martelli, «La semantica di Poliziano e la 'Centuria secunda' dei 'Miscellanea'», p. 55 [...].

¹⁰¹ I dizionari registrano numerosi luoghi di autori antichi nei quali *tubero* e i suoi composti sono usati per il crescere di frutti.

citazione del solo verso in questione (il confronto col telegrafico rinvio al capitolo dei primi *Miscellanea* nel caso di *manupretium* è istruttivo).¹⁰² Ma dovendo inserire un nuovo verso in un componimento che aveva già avuto una larga diffusione, come appare dai manoscritti conservati e da quelli perduti di cui abbiamo notizia, era naturalmente necessario citare tutto il contesto per mostrare dove andava inserito. La lunga citazione nei secondi *Miscellanea* doveva dunque servire a pubblicizzare e garantire l'aggiunta del nuovo verso. Questo venne naturalmente aggiunto da Poliziano anche al componimento conservato fra le sue carte, che servì all'allestimento del modello utilizzato poi dai curatori dell'Aldina.¹⁰³ L'autocitazione dei secondi *Miscellanea* presenta due divergenze rispetto al testo dell'Aldina, cioè *papillulae* in luogo di *mamillulae* e *sororiantes* in luogo di *sororientes*: il testo della seconda centuria è quindi più vicino alla citazione di Plauto in Paul.-Fest.¹⁰⁴ («Tunc papillae primum sororiantes»; nel Festo Farnesiano si legge solo «papillae pri-»), mentre quello dell'Aldina al testo pliniano («mammass sororientes»). Difficile stabilire

¹⁰² Nulla di paragonabile nelle autocitazioni di Poliziano nella prima *Centuria* dei *Miscellanea* indicate da Branca-Pastore Stocchi nell'intr. a Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, I, p. 50 n. 12 (esplicito qui di seguito le citazioni da loro fatte col semplice rinvio): 1, 11 «Attigimus ipsi quoque fabellam hanc in *Rustico* nostra versiculo illo "Idalio pudibunda sinum rosa sanguine tinguit"»; 12 «Nos igitur in *Rustico* nostra propter hoc ipsum denique concham diximus Herculeam cum purpuram significaremus»; 14 «ex quo nos in *Nutrice*: "Non quae duplici geniale resultant / naula citata manu"»; 17 «ex quo nos in *Nutrice*: "Nemiaeaeque tesqua / lunigenam mentita feram"»; 22 «Quales etiam vernaculos (*scil.* versiculos) ipsi quospiam fecimus, qui nunc a musicis celebrantur Henrici modulaminibus commendati quosque etiam abhinc annos ferme decem Petro Contareno Veneto patricio non inelegantis ingenii viro, mire tum desideranti, nonnullisque aliis literarum studiosis dedimus»; 24 «hinc nos in *Nutrice*: "Battiades Hecalen sonat et marathonia gesta / celtior assueto"»; 75 «sed et nos in *Ambra* sic attigimus: "Indicii- que metu praeclusum pollice fauces / Anticlon Ortygiden"»; 100 «ob hoc igitur illud in nostra *Rustico*: "quidque silens moneat quidque intermenstrua Phoebe"»; nel cap. 80 la più lunga citazione di 4 versi dell'*Ambra* e di due dei *Nutricia*, entrambi relativi alla *fabula de Tiresia et Pallade*, serve, come appare dal seguito, a rivendicare la paternità della traduzione dell'inno di Callimaco che altri si erano attribuita.

¹⁰³ In una lettera databile con ogni probabilità all'estate del 1494, la 7, 14, il Poliziano inviando ad Antonio Zeno i due carmi *Amor fugitivus* e *In violas*, annunciava l'intenzione di pubblicare «statim» gli *Epigrammata* latini insieme coi greci (Angeli Politiani *Liber epigrammatum graecorum*, a cura di F. Pontani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. xxiv).

¹⁰⁴ Martelli, «La semantica di Poliziano e la 'Centuria secunda' dei 'Miscellanea'», nella versione originale, *Rinascimento*, s. II, vol. XIII (1973), p. 52 n. 1: «la variante d'autore *papillulae* sembra essere stata suggerita a Poliziano dal passo plautino» (l'osservazione è scomparsa dalla nota corrispondente nella redazione in volume).

la successione redazionale di queste varianti: può darsi perfino che l'autore stesso non se ne sia troppo preoccupato sul momento e poi la morte gli impedì di curare lui stesso l'edizione definitiva dei suoi carmi latini e sistemare la cosa. Tuttavia ci sono indizi che l'autocitazione della seconda *Centuria* è l'ultima volontà di Poliziano. L'abbozzo di questo capitolo (che sta in una zona piuttosto tormentata) presenta nel testo, allineato a sinistra e separato da uno spazio di circa due righe dall'inizio del capitolo stesso, il titolo *Sororientes mammae*,¹⁰⁵ che è stato poi cancellato con un tratto di penna e sostituito da *Sororiantes*, scritto fra parentesi nel margine sinistro, probabilmente nella stessa fase di revisione in cui Poliziano ha cancellato il precedente numero di capitolo 30 sostituendolo con 25 e ha aggiunto [...] l'autocitazione. *Sororiantes* è poi garantito dalla riflessione filologica del capitolo, dato che Poliziano propone, sia pur dubitativamente («Nisi quis malit», vd. p. 227 n. 95), di restituirlo anche nel testo di Plinio. Metto quindi nel testo le varianti attestate dall'autografo, *soriorantes* e *papillulae*: quest'ultima coincide con la lezione concordemente attestata nella tradizione manoscritta prealdina.¹⁰⁶ [...]

Quando sarà avvenuto l'inserimento del nuovo verso? Poliziano conosceva e utilizzava da sempre l'epitome di Paolo-Festo; ma, come egli stesso rileva nella seconda centuria e come ho verificato con un esteso controllo su codici e stampe, il testo corrente offriva solo le parole «sororiare (o *sororiae*) mammae dicuntur puellarum cum primum tumescunt» (in alcune delle stampe e dei codici segue *ut* dopo *tumescunt*), senza la citazione plautina. Io credo che difficilmente Poliziano avrebbe usato il vocabolo senza attestazioni di *auctores idonei*. Quando nel 1484 si trascrisse a Roma il Festo Farnesiano,¹⁰⁷ egli venne a sapere che il voca-

¹⁰⁵ I titoli dei vari capitoli nell'abbozzo non sono certo quelli che Poliziano avrebbe assegnato se fosse giunto alla pubblicazione e che avrebbero probabilmente avuto il carattere più elaborato di quelli della prima *Centuria*: essi hanno la funzione di «indicazioni del tutto provvisorie e pratiche» e furono spesso, quasi certamente anche nel caso del nostro capitolo, segnati dopo la stesura del capitolo stesso probabilmente «nella revisione generale» (Branca-Pastore Stocchi, introduzione a Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, I, pp. 39-40).

¹⁰⁶ Vd. l'apparato della mia edizione [...] e A. Perosa, «Studi sulla tradizione delle poesie latine del Poliziano» (1956), in Idem, *Poliziano, Studi di filologia umanistica. I. Angelo Poliziano*, a cura di P. Viti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 36.

¹⁰⁷ Nella trascrizione autografa del Vat. lat. 3368, f. 10r Poliziano ha riprodotto fedelmente la lezione del Farnesiano: «sororie mamme dicuntur puellarum cum primum tumescunt ut fraterculare puerorum. Plautus in Fribolaria» e ha scritto in margine i seguenti notabilia: «sororiare, Plautus in Fribolaria, fraterculare». Poliziano termina la sua trascrizione di Festo il 1 gennaio 1485, come appare dalla sottoscrizione segnalata da

bolo compariva nella *Frivolaria* di Plauto, ma la mutilazione del Farnesiano aveva portato via gran parte della citazione del verso plautino. L'informazione completa Poliziano poté averla solo dalla combinazione col Festo Farnesiano dell'epitome *vetustior* di Paolo-Festo che egli vide, come si è detto, a Roma «in bibliotheca... quae Mediolanensis cardinalis appellatur». Tale biblioteca è da identificare con quella del cardinale Stefano Nardini, che sull'esempio della fondazione Capranica istituì un collegio universitario.¹⁰⁸ Quando Poliziano venne a Roma nel dicembre del 1484, la scomparsa del cardinale era recentissima, essendo avvenuta il 22 ottobre di quell'anno; egli può aver avuto accesso ai suoi libri in quell'occasione oppure nel soggiorno romano del 1488. Infine nel 1490 Poliziano collazionò i codici di S. Marco su cui si fonda la sua restituzione di *sororientes* nel testo pliniano, ma a suggerirgli il nuovo verso poteva essere bastato già il frammento della *Frivolaria*. In conclusione l'inserimento nella *Puella* del verso «sororientes primulum» va collocato in un arco di tempo compreso fra il 1484, data della trascrizione di Festo (o il 1488, se si pensa che sia stata determinante la consultazione dell'epitome *vetustior* e che Poliziano l'abbia vista solo in questa data) e la composizione del capitolo della seconda centuria (la stesura dei secondi *Miscellanea* è collocata dai primi editori fra l'estate del 1493 e la morte stessa dell'autore, 29 settembre 1494).¹⁰⁹ Ci si può probabilmente avvicinare alla seconda delle due date, se si riflette che negli anni 1491-1492 dallo scrittoio di Poliziano o da persone a lui molto vicine partivano copie del carne ancora senza il nostro verso [...] e che proprio in contemporanea col lavoro alla seconda centuria Poliziano stava anche preparando l'edizione degli *Epigrammata* latini, come annunciava in una lettera del 1494 (vd. *supra*, p. 230 n. 103).¹¹⁰

Abbiamo detto che la stesura dell'abbozzo dei secondi *Miscellanea* ebbe inizio nell'estate del 1493, ma c'è da aggiungere che la citazione della

R. Bianchi, «Due citazioni attribuite a Festo nel commento a Lucano di Pomponio Leto», *Atti e Memorie dell'Arcadia*, s. III, vol. VII (1980-1981), p. 258 n. 21: «Ex vetustissimo fragmento Sexti Pompei Festi quem Romae descripsi Kal. Ian. 1485».

¹⁰⁸ A. Esposito, «Le *Sapientie* romane: i collegi Capranica e Nardini e lo *Studium Urbis*», in *Roma e lo Studium Urbis*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, pp. 40-68 (V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983, p. 100 n. 1, pensava alla biblioteca di Branda da Castiglione).

¹⁰⁹ Branca-Pastore Stocchi nell'intr. a Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, I, p. 9.

¹¹⁰ Per l'intensa attività di revisione e sistemazione delle sue opere in vista della pubblicazione che Poliziano dispiegò negli ultimi tempi della sua vita vd. da ultimo Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016, Introduzione, pp. 74-80 con la bibliografia data ivi.

strofa della *Puella* con il nuovo verso non appartiene alla prima stesura del capitolo 25, come si ricava dall'esame della riproduzione in facsimile.¹¹¹ Tutto il segmento che fa riferimento alla *Puella*, a partire dalle parole *Nos quoque* fino alla fine, è stato inserito in un secondo tempo, come appare con tutta evidenza dal fatto che Poliziano ha dovuto adattarsi a uno spazio residuo in fondo alla pagina perché evidentemente il capitolo successivo, che comincia a c. 37r, era già scritto: originariamente il capitolo 25 finiva con le parole *esse ex Fribolaria*. Di seguito a queste parole, ma lasciando uno spazio maggiore del normale dopo *Fribolaria*, Poliziano ha scritto con qualche correzione *inter scribendum* (*ludentes* sostituito da *in amatorio lusu, ita eo vocabulo usi sumus* che diventa *eo vocabulo sic usi sumus*) il segmento introduttivo alla citazione, segmento che occupa il resto della riga vuota e una piccola parte di quella seguente; dopo di che, con uno stacco analogo a quello già ricordato dopo *Fribolaria*, segue la citazione della strofa della *Puella* scritta di seguito ma con i singoli versi contraddistinti da iniziale maiuscola e da lievi stacchi fra l'uno e l'altro, che occupano la fine della riga che comincia con *eo vocabulo sic usi sumus* e tutta la riga seguente con la quale si arriva fino ad *allexerint*; poi, non avendo più spazio, Poliziano ha scritto i due ultimi versi della citazione sul margine sinistro, uno sotto l'altro. La trascrizione sussidiaria dell'edizione di Branca e Pastore Stocchi¹¹² segnala solo quest'ultimo fatto e quindi chi si limita ad essa senza controllare il facsimile non si rende ben conto che tutto il segmento con la citazione è stato aggiunto in un secondo tempo.¹¹³ È probabile che l'inserimento sia avvenuto in occasione di quella revisione sistematica, alla quale appartiene probabilmente anche l'apposizione del titolo provvisorio *Sororiantes*, che Poliziano effettuò dopo la stesura dell'abbozzo quale ci è giunto, concedendosi una pausa di riflessione e di revisione del lavoro compiuto fino a quel momento:¹¹⁴ la citazione di una strofa della giovanile composizione poetica all'interno

¹¹¹ Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, II, c. 36v.

¹¹² Ivi, III, p. 53.

¹¹³ Ringrazio Gianna D'Alessio per aver richiamato la mia attenzione su questo fatto.

¹¹⁴ Branca-Pastore Stocchi nell'intr. a Poliziano, *Miscellaneorum Centuria secunda*, I, pp. 39-40. Sul margine sinistro dell'abbozzo, all'altezza della riga «Fragmentum vero quod vidi, non epitomes verum ipsius operis, verba illa quae Plauti citantur, indicat (esse ex Fribolaria)» (le parole che ho chiuso fra parentesi appartengono al rigo sottostante) c'è il caratteristico *vide* che Poliziano usa per segnalare a se stesso punti da rivedere, citazioni da cercare, ecc. (ivi, p. 33): si può pensare a un dubbio riguardante il Festo Farnesiano e la menzione della commedia di Plauto contenuti in quella riga, ma si potrebbe anche pensare che Poliziano segnalasse a se stesso l'intenzione di inserire l'autocitazione, se non addirittura quella di verificare la situazione in quel punto nella sua trascrizione del Festo Farnesiano: in tal caso

della grandiosa e incompiuta ultima opera filologica, con l'inserimento di un nuovo verso suggerito proprio dalla riflessione da cui è scaturito il capitolo in cui essa è inserita, rappresenta dunque uno degli ultimi atti dell'operosa esistenza di Poliziano e chiude simbolicamente il cerchio stringendo insieme i due aspetti di quell'operosità – la poesia e la filologia – e mostrando come essi costituiscano in lui un'unità indissolubile.

Gli studiosi moderni, a differenza di Poliziano, non hanno sentito l'esigenza di unificare le uniche due attestazioni del raro verbo: i vocabolari registrano sia *sororiare* che *sororire* facendo derivare entrambi dall'agg. *sororius*¹¹⁵ e in Plinio si continua a leggere *sororientes*.¹¹⁶ La compresenza delle due forme è in effetti possibile. Gli editori moderni di Plinio registrano in apparato entrambe le lezioni ricordate da Poliziano, cioè *sororientes* e *sorientes*. Come mi comunica l'amico Michael D. Reeve, la lezione *rigentes*, evidentemente una congettura, compare nei codici gemelli Praga, Univ. XIV A 12 (2425) e Laur. Edili 165 (a. 1433), e probabilmente attraverso quest'ultimo penetra nella *princeps* di Venezia 1469, in quella curata nel 1470 da Giovanni Andrea Bussi e nelle stampe successive; rimane poi nel testo fino alla terza edizione di Gelenius (Basileae 1535), che adotta la lezione *sororientes* e nelle *Annotationes* scrive: «pro mammas rigentes, vetusti codices habent mammas sororientes, nec dubito quin rectius, quandoquidem hoc vocabulo praeter alios etiam Politianus utitur». La forma *sororientes*, come mi informa sempre Reeve, c'è nel testo dell'edizione pliniana Lugduni 1553, curata da Ioannes Nicolaus Victorius.

7. Il nome latino della capinera. Dilemmi lessicali d'età umanistica¹¹⁷

Com'è noto, in età tardoantica e medievale per una concomitanza di fattori si attivano processi che portano a una progressiva divaricazione fra lingua scritta e lingua parlata, determinando così la nascita, in tempi diversi nelle differenti aree, di quelle che noi oggi chiamiamo lingue

anche la riga e mezza che comincia con *Fragmentum* e che mi sembra scritta dopo un'interlinea leggermente maggiore rispetto alle righe precedenti, potrebbe essere un'aggiunta.

¹¹⁵ Vd. per es. P.G.W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

¹¹⁶ Un dubbio sull'autenticità della lezione pliniana («ammesso che il testo sia buono») in Bettini, *Antropologia*, p. 92.

* S. Rizzo, «Il nome latino della capinera. Dilemmi lessicali d'età umanistica», *Atti e memorie dell'Arcadia*, vol. IX (2020), pp. 7-22: 7-11 (con tagli).

¹¹⁷ Si riproduce con qualche integrazione e completo di indicazioni bibliografiche il testo di una conferenza tenuta in Arcadia il 18 ottobre 2019.

romanze. Il latino continuava però la sua vita come lingua della cultura e delle istituzioni ed era l'unica lingua insegnata a scuola. Si era così prodotta nel tardo medioevo una situazione di diglossia nettamente marcata anche nella terminologia corrente: si faceva infatti distinzione fra *idiotae* o *laici* e *clerici*, cioè fra coloro che possedevano solo la lingua parlata dell'area dove erano nati, avendola appresa spontaneamente dai genitori e dalle nutrici, e coloro che alla lingua parlata aggiungevano il possesso del latino appreso a scuola con un lungo tirocinio.¹¹⁸

Una conseguenza di questa distanza fra lingua scritta e lingua parlata è che ai dotti scriventi in latino mancavano i nomi per le più umili realtà quotidiane della vita contemporanea, specie se si trattava di cose o istituzioni ignote al mondo antico, o anche già esistenti in antico ma di cui non si era tramandato il nome. Per di più, come mette bene in risalto Serge Lusignan,¹¹⁹ i saperi pratici, pertinenti a quelle che il medioevo classificava come arti meccaniche, si trasmettevano dall'artigiano all'apprendista per via orale e in lingua vernacola. Per le arti liberali esistevano trattati in latino, ma non per le arti meccaniche. La lingua dei dotti, il latino, aveva quindi carenza di nomi, tanto è vero che nei documenti giuridici, che hanno per loro stessa natura necessità di denominazioni esatte e incontrovertibili, si ricorre spesso all'introduzione di termini vernacoli, o tali e quali o latinizzati. [...]

Nel 1339 Petrarca, scrivendo all'amico Lelio (Angelo Tosetti) l'epistola in esametri 1, 8, nella quale gli narra come l'atmosfera incantata del suo giardino di Valchiusa, così bello in ogni stagione, gli riaccenda la fiamma d'amore, enumera con una serie di frasi introdotte da *sive* le bellezze di questa campagna e per ultima il dolce canto degli uccelli: «sia che ti piacciono di più i dolci lamenti degli uccelli variopinti nell'ombra. Lì canta un canto degno di Febo la regina degli uccelli canori, Filomela; ma la supera un piccolo volatile dalla gola che versa miele, che spesso seguendolo nell'ombra ho notato nascosto sotto aeree fronde. Mirabile l'aspetto dell'uccello, ma non so dargli un nome; tu forse leggendone la descrizione glielo darai: nero nel capo, ma glauco nei fianchi, gli

¹¹⁸ Per una trattazione approfondita di questi argomenti e per la bibliografia relativa vd. S. Rizzo, *Ricerche sul latino umanistico. I*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

¹¹⁹ S. Lusignan, «La lettre et le travail: l'impossible point de rencontre des arts mécaniques au Moyen Age», in *Le travail au Moyen Age. Une approche interdisciplinaire*. Actes du Colloque international de Louvain-La-Neuve, 21-23 mai 1987, édites par J. Hamesse et C. Muraille-Samaran, Louvain-La-Neuve, Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 1990, pp. 129-139: 137.

piace scherzare sotto i tralci della vite; mai vi fu in un corpo esiguo una voce più forte e più capace di blandire l'orecchio». Cito il testo latino dall'edizione inclusa nell'antologia Ricciardi:¹²⁰

sive magis volucrum dulces per opaca querele
 pictaque terga iuvent. Illic regina canentum
 Phebeium Philomela canit; sed parva volucris
 gutture mellifluo superat, quam sepe per umbram
 dum sequor aëria latitantem fronde notavi.
 Mira avis effigies, verum sibi reddere nomen
 nescio; tu lecta fortassis imagine reddes:
 nigra caput, sed glauca latus, sub palmitè gaudens
 ludere pampineo; non maior corporis usquam
 spiritus exigui et mulcere potentior aures.

Enrico Bianchi, curatore di questa sezione dell'antologia, commenta: «È senza dubbio la capinera, di cui il Petrarca non conosce il nome latino; e non lo conosciamo neppur noi». In realtà, se il nome della capinera è assente dai comuni dizionari del latino, lo si rintraccia, conoscendone la designazione di Linneo *silvia atricapilla*, nel *TLL*, II, col. 1099, rr. 54-57, appunto sotto *atricapillus*, -a, con un'unica attestazione in Paul. Fest. 124: «melancoryphi genus avium, quae latine vocantur atricapillae, eo quod summa earum capita nigra sint» (il termine greco *melancoryphus* è largamente attestato in Aristofane, Aristotele ecc.). Non sappiamo però se Petrarca possedesse o comunque usasse l'epitome di Festo fatta da Paolo Diacono e se fosse in grado di rintracciare il suo uccellino sotto il lemma *atricapilla*. Né poteva certo identificarlo, non conoscendo il greco, nella notizia di Plinio, *nat.* 10, 86 (do fra parentesi le lezioni del codice di Petrarca, Par. lat. 6802, c. 81vb, che non reca note a questo luogo), «Alia ratio ficedulis, nam formam simul coloremque mutant. Hoc nomen autumnò habent (non habent Par.), postea melancoryphi (melamcoriphi Par.) vocantur», nella quale sono confusi in un unico uccello il beccafico e la capinera, che sono in effetti estremamente simili, tranne che il beccafico non ha il caratteristico capo nero, qui attribuito a un mutamento di livrea stagionale. Ci si può domandare se il nostro, che sta scrivendo la lettera metrica dalla Provenza, ma a un romano, e che era vissuto in Toscana fino all'età di sette anni e aveva poi studiato diritto a Bologna, abbia conosciuto il nome italiano capinera, al quale

¹²⁰ Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi e N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 740-741 (*Epyst.* 1, 8, 7-16).

non sarebbe stato difficile alludere in versi. Non saprei: potrebbe anche darsi che l'ostentazione di non conoscere il nome dell'uccello fosse una civetteria letteraria o una sorta di sfida a Lelio a riconoscerlo dalla sua descrizione; e si può anche sospettare che «nigra caput» sia una elegante allusione al nome volgare.¹²¹

Parecchi secoli dopo, più dotato di lui di strumenti, Pascoli mostra di conoscere il nome latino della capinera nel poemetto *Bellum servile* presentato al *Certamen Hoeufftianum* del 1893 (vv. 395-399):

Parva diu telum rapidis eluserat alis
atricapilla (comis invenit nomen ab atris
avia semper avis cantu virgulta latenti
in silvis mulcere nigris adsueta, nec illam
non credas recubantis humi pastoris avenam).

*Era a lungo sfuggita alla mia freccia con le ali veloci
una piccola 'atricapilla' (ha ricevuto il nome dalle nere chiome,
uccello abituato a blandire cespugli impenetrabili
nelle nere selve con un canto nascosto, e la crederesti
il flauto di un pastore sdraiato a terra).*¹²²

¹²¹ «Capinera» è attestato nelle *Rime* di Sacchetti, 106, 58, «la capinera canti “ci ci rici”». In un altro caso – su cui ha richiamato la mia attenzione Monica Berté – Petrarca si è interessato al nome di un uccello e ha introdotto in latino il termine volgare, ma segnalandolo come tale. Plinio, *nat.* 10, 42 parlava, senza farne il nome, della ghiandaia: «ex genere earum [scil. picarum] que glande vescuntur»; Petrarca nel suo già menzionato codice, Par. lat. 6802, c. 83ra, annota: «et ex glande nomen habent hodie apud nos» e in *Rem.* 1, 64 (*De aviariis avibusque loquacibus et canoris*), 12 introduce il nome volgare latinizzato con una di quelle frasi [...] che servono a contrassegnare termini estranei al patrimonio linguistico latino: «Neque vero picis omnibus docilitas hec datur [cioè la capacità di imparare a parlare], sed his tantum que ex glande cibum nomenque percipiunt et apud vos [scil. voi umani, perché sta parlando *Ratio*] vulgo glandarie vocitantur, picarum species et forma insignis et ingenio»: vd. M. Petoletti, in F. Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa e M. Petoletti, Presentazione di G. Velli, II, Padova, Antenore, 2006, p. 585, con altri esempi in cui Petrarca fa ricorso al volgare nel glossare testi antichi. È interessante che nel capitolo del *De remediis* da cui abbiamo appena citato vi sia una fermissima condanna dell'uso degli aviari. Dopo aver detto al § 14 che gli uccelli canori «multo melius, michi credite, suis in ramis canerent quam vestris in caveis», Petrarca chiude il capitolo con le parole «Sinite, o ceci, aves in silvis agere, nidificare et pasci et canere et errare», che suonano di straordinaria attualità. Del *De remediis utriusque fortune* l'edizione corrente è quella di C. Carraud, *Les remèdes aux deux fortunes*. 1354-1366, Grenoble, Millon, 2002, ma ho corretto il testo delle mie citazioni collazionando il Laur. 26 sin. 8.

¹²² G. Pascoli, *Bellum servile*, a cura di F. Galatà, Bologna, Pàtron, 2017: la traduzione è mia.

Colpiscono alcune coincidenze verbali di Pascoli con Petrarca: *parva e mulcere* entrambi; *latenti* Pascoli / *latitantem* Petrarca; ma forse l'identità dell'argomento basta a spiegarle. Pascoli consultava anche l'*Ornitologia toscana* di Paolo Savi e *La vita degli animali* di Alfred Brehm;¹²³ Petrarca poteva fondarsi solo sulle sue capacità di osservare la natura. In un articolo, pubblicato solo online, che ho dedicato a *Epyst.* 3, 5, una lettera in esametri in cui parla di un suo cane, ho avuto occasione di notare che il nostro «amava gli animali e sapeva osservarli e descriverli con la finezza di un etologo *ante litteram*».¹²⁴

¹²³ P. Savi, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana*, I, Pisa, Nistri, 1827, p. 247; per Brehm disponeva della traduzione italiana intitolata *La vita degli animali. Descrizione generale del regno animale, IV. Gli uccelli*, traduzione italiana di G. Branca e S. Travella riveduta da M. Lessona e T. Salvadori, Torino-Napoli, Unione Tipografico-Editrice torinese, 1869-1873. Francesco Galatà, a cui debbo queste indicazioni, mi segnala anche (per lettera) che nella «prima redazione inviata al concorso Pascoli aveva voluto evitare 'atricapilla' parlando di "caput atra [...] ficedula", che chiariva con la nota a piè di pagina "Caput atra – ficedula = atricapilla"». «Caput atra» era molto vicino a «nigra caput» di Petrarca.

¹²⁴ S. Rizzo, *Il cane spagnolo di Petrarca* (ottobre 2014), pubblicato su [academia.edu](https://www.academia.edu) (https://www.academia.edu/8997022/Il_cane_spagnolo_di_Petrarca).



Questioni

CONDIZIONI DI POLIGENESI NELLA CRITICA DEI TESTI ROMANZI MEDIEVALI (ANCORA SU FORMA E SOSTANZA) *

CLAUDIO LAGOMARSINI

The definition of 'polygenesis' in the analysis of Medieval Romance texts (the problem of 'substantial' and 'formal' variants, again)

ABSTRACT

One of the essential tasks of several research fields, including philology, is to determine whether the matching of two or more elements within a data set can be regarded as evidence of a connection or as a random coincidence. This essay tackles the definition of 'polygenesis' (i.e., the accidental creation of identical scribal innovations), which is a crucial concept for both the classification of variant readings and the critical edition of ancient texts. Two main procedures for detecting possibly polygenetic variants are discussed and tested on a selection of Medieval Romance texts. The results of this survey show that several classes of variant readings, which are not commonly recognised as typically accidental, can be classified as polygenetic. In turn, this observation brings us to reconsider another key notion of philology, that is the distinction between 'substantial' (i.e., textual) and 'formal' (i.e., linguistic) variants.

Keywords

Philology; Ecdotics; Polygenesis; Textual Variation; Medieval Romance Literature.

Claudio Lagomarsini
Università di Siena - DFCLAM
Palazzo San Niccolò, via Roma, 56
53100 Siena - Italia
lagomarsini@unisi.it

* Sono grato a Lino Leonardi e Nicola Morato per aver letto una versione preliminare del contributo e aver condiviso con me alcune riflessioni. Eventuali imprecisioni ed errori sono ovviamente da attribuire al sottoscritto.

o. «*Spie*»: stato dell'arte su poligenesi/monogenesi,
forma/sostanza e superficie

Se si sorvola sull'apparente aridità del tecnicismo, ci si rende subito conto che il problema filologico della poligenesi e della monogenesi incrocia una questione epistemologica delle più seducenti e complesse, cioè la possibilità di valutare se una coincidenza sia casuale o se invece sia la spia di una relazione tra elementi.¹ Limitatamente alle scienze umane – perché la questione interessa campi molto diversi, si pensi ad esempio alla diagnostica medica o ai dibattimenti giudiziari –, il problema di valutare se determinate corrispondenze siano significative o accidentali si presenta in svariati ambiti: nell'attribuzionismo letterario e storico-artistico, nei confronti paleografici, negli studi sull'intertestualità e le fonti, nella linguistica comparativa, nelle ricerche storico-antropologiche sugli usi o le manifestazioni rituali di civiltà diverse tra le quali si vorrebbe accertare o escludere un contatto, e così via.

Ma concentriamoci sulla critica testuale, dove la definizione delle condizioni di poligenesi² – cioè delle probabilità che una coincidenza in innovazione ha di essere fortuita – ha ricadute importantissime sia sul piano della *recensio* sia su quello della *constitutio textus*. Il presupposto del cosiddetto metodo del Lachmann, infatti, consiste non solo nell'individuazione di errori e innovazioni condivisi da più copie di uno stesso testo, ma anche nella possibilità di argomentare che questa comunanza non sia dovuta al caso. Se si riesce a eliminare il rumore di fondo della poligenesi, la coincidenza in errori o innovazioni non casuali (monogenetici) è insomma una guida ragionevolmente sicura per ipotizzare relazioni di parentela tra le copie di un testo.³

¹ La storia del problema è ripercorsa da C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

² Mi pare senz'altro da accogliere la precisazione introdotta da Elisabetta Tonello: «È forse opportuno distinguere – come mi suggerisce Lucia Bertolini – fra “errore poligenetico” e “condizioni di poligenesi” (e anche *e converso*, pur se meno frequentemente, tra “errore monogenetico” e “condizioni di monogenesi”). [...] L'errore poligenetico ha bisogno di condizioni di poligenesi, ma non è detto che condizioni di poligenesi determinino matematicamente l'errore poligenetico. E viceversa» (E. Tonello, «La tradizione della 'Commedia' secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia a_o (Mart Pal. 319 e altri affini)», in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Seconda serie (2008-2013), a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 71-118, a p. 73.

³ Nei casi in cui gli errori congiuntivi scarseggino (come capita ad es. nei testi della tradizione lirica), si è sostenuto che potrebbero assumere valore indiziario anche micro-

Bisogna rimarcare con altrettanta enfasi le conseguenze di questi assunti per la ricostruzione: se è vero che errori e innovazioni monogenetici consentono di stabilire uno stemma e se, sulla base di questo, si possono separare le lezioni maggioritarie (archetipiche o originarie) da quelle isolate (innovative), lo stemma non può invece essere impiegato per la scelta tra varianti adiafore che siano potenzialmente poligenetiche. In uno stemma a due rami (AB | C), se B e C, tra loro indipendenti, condividono contro A una variante poligenetica, non è lecito applicare la maggioranza stemmatica per promuovere a testo la lezione comune a B e C: se infatti il loro accordo fosse dovuto a una coincidenza fortuita, allora A sarebbe l'unico testimone a conservare la lezione originaria nonostante il suo isolamento nello stemma. Di conseguenza, solo dopo aver stabilito in modo rigoroso quali sono le condizioni di poligenesi, eviteremo di avallare come originarie o archetipiche le lezioni che vengono promosse da accordi potenzialmente casuali tra rami indipendenti della tradizione.

La questione tocca un altro fondamentale problema di metodo, quello del discrimine tra la 'forma' e la 'sostanza' del testo:⁴ come fu messo a fuoco per la prima volta da Gaston Paris, lo stemma permette di ricostruire la sostanza ma non la forma,⁵ dato che quest'ultima è appunto soggetta a oscillazioni poligenetiche. Tuttavia, la distinzione tra il livello formale e quello sostanziale rimane molto sfuggente, e il problema, quando non è passato sotto silenzio, è risolto considerando come pertinenti alla forma le sole oscillazioni di tipo grafico e/o fonetico,⁶ non quelle morfologiche, sintattiche, lessicali, discorsive, ecc.

varianti o varianti soggette a poligenesi: vd. A. Andreose, «Critica delle microvarianti nella tradizione della lirica italiana delle Origini», *Filologia italiana*, 14 (2017), pp. 9-28. La questione è in realtà molto problematica.

⁴ Per una ricognizione storico-metodologica, vd. L. Leonardi, N. Morato, «L'édition du cycle de *Guiron le Courtois*. Établissement du texte et surface linguistique», in *Le cycle de 'Guiron le Courtois'. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, dir. L. Leonardi et R. Trachsler, études réunies par L. Cadioli et S. Lecomte, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 453-509, alle pp. 462-467. Più di recente il problema è stato nuovamente affrontato dal solo Leonardi: «L'innovazione linguistica fra storia della tradizione e critica del testo», in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di S. Resconi, D. Battagliola e S. De Santis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 15-39.

⁵ «Quel procédé employer pour retrouver les formes propres à l'auteur? Ici la méthode suivie pour la constitution des leçons est évidemment sans application possible» (*La vie de saint Alexis, poème du XI^e siècle et renouvellements des XI^e, XIII^e et XIV^e siècles*, éd. par G. Paris et L. Pannier, Paris, Franck, 1872 p. 44).

⁶ «Occorre distinguere subito le eventuali differenze di sostanza (una parola per un'altra, ad esempio) dalle differenze di forma (una medesima parola in diversa veste solo grafica o anche fonetica)» (A. Stussi, «Introduzione», in *Fondamenti di critica testuale*,

Il problema del legame tra il campo di forze della poligenesi e della variazione formale era ben presente a Gianfranco Contini,⁷ anche se poi è rimasto ampiamente sottotraccia nell'agenda della filologia neo-lachmanniana. Negli ultimi anni, le riflessioni sviluppate intorno alla tradizione testuale del *Guiron le Courtois* – un ciclo di romanzi francesi in prosa elaborato nella prima metà del Duecento – hanno sollecitato una nuova messa a fuoco: Nicola Morato ha approcciato la questione entro un discorso sui fenomeni di «entropia» che caratterizzano la variazione testuale;⁸ in collaborazione con gli editori critici del *Guiron*, lo stesso Morato e Leonardi hanno poi proposto di allargare la sfera della forma includendovi alcune categorie di variazione linguistica che non si limitano alla grafia e alla fonetica.

Nella definizione dei rapporti tra i manoscritti del *Guiron*, e poi nella ricostruzione del testo e nella selezione delle varianti da registrare nell'apparato, si sono considerati formali (e si sono quindi esclusi da ragionamenti e applicazioni di tipo stemmatico) tutti i fenomeni «de nature tendentiellement polygénétique».⁹ Oltre alla grafia e alla fonetica, questi fenomeni – molto frequenti nei manoscritti del *Guiron* e talora distribuiti in modo erratico nello stemma – investono il livello morfologico, sintattico, lessicale e fraseologico. L'estensione degli ambiti di variazione pertinenti alla forma anziché alla sostanza ha una conseguenza importantissima nell'edizione del *Guiron*: per la sostanza si seguono le indicazioni dello stemma, mentre si adotta «la leçon d'un seul manuscrit pour la forme linguistique (polygénétique)».¹⁰ Il manoscritto che presta

Bologna, il Mulino, 1998, p. 9); «Beaucoup d'éditeurs excluent par principe les variantes graphiques de l'apparat. La complétude de l'apparat pour l'orthographe dépend évidemment des choix opérés pour le texte lui-même, si un lissage a été opéré. On exclut le plus souvent, sauf intérêt linguistique exceptionnel, les variantes graphiques (attention aux lieux variants pour des vraies raisons), la ponctuation ou la séparation des mots» (*Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, vol. 3: *Textes littéraires*, dir. P. Bourgain et F. Viellard, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques-École nationale des chartes, 2002, p. 82).

⁷ Come osserva Leonardi, «già Contini, dopo averla limitata a fonetica e morfologia, offre una definizione più ampia quando ricorda che «la forma è sottoposta a una continua poligenesi dell'innovazione» (p. 45): a rigore, tutto ciò che è poligenetico, che il copista può variare indipendentemente dal modello, rientra nell'ambito della forma, in sintonia con una visione aggiornata anche della natura linguistica del testo medievale» (G. Contini, *Filologia* [1977], a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, p. 97).

⁸ N. Morato, «Textual Entropy in Romance Studies (with a Focus on Old French Arthurian Prose Romances)», *Medioevo romanzo*, 40 (2016), pp. 267-300.

⁹ Leonardi, Morato, «L'édition du cycle», p. 503.

¹⁰ Ivi, p. 467.

al testo la propria forma – ridefinita ‘superficie’ nella sua accezione allargata – è chiamato «manuscrit de surface».¹¹

Come avvertono Leonardi e Morato,¹² questo nuovo ed esteso del concetto di forma è stato elaborato e messo alla prova studiando in modo specifico la tradizione del *Guiron* e compiendo poi alcuni sondaggi in tradizioni affini (ad es. *Lancelot* e *Tristan*), ma aspetta ancora di essere verificato su scala più ampia.¹³

Posto che nella maggior parte degli studi la forma viene fatta coincidere con il livello grafico-fonetico della variazione, ripercorriamo adesso lo stato dell’arte sulla poligenesi. Senza trattare della variazione come fenomeno generale che investe la trasmissione dei testi, ma concentrandosi sugli errori ininfluenti per la classificazione dei manoscritti, gli studi e la manualistica individuano una manciata di situazioni che si considerano tipicamente condizionate dalla poligenesi.¹⁴ Fanno parte di questa griglia¹⁵ i cosiddetti errori paleografici, indotti dalla similarità di alcuni grafemi (*u/n*, *ff*, *cl/d*, ecc.), dallo scioglimento di abbreviazioni o dalla separazione

¹¹ Ivi, spec. p. 470.

¹² Ivi, p. 504.

¹³ Con riferimento ad alcune micro-varianti raccolte da Cesare Segre nella tradizione del *Bestiaire d’amours*, Leonardi e Morato precisano: «C’est le type d’analyse qui devrait être élargie et approfondie, de façon à rendre moins aléatoire la distinction dont il est question [*scil.* entre forme et substance]» (ivi, p. 472).

¹⁴ Per alcune delle trivializzazioni in questione (ad es. gli errori paleografici, le ditto-grafie e le aplografie), si usano anche le espressioni *lapsus calami* e «trascorso di penna».

¹⁵ A puro titolo esemplificativo si rimanda alla seguente rassegna, entro la quale si riportano tra parentesi alcune definizioni o espressioni degne di nota: L. Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911, spec. pp. 129-147; G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952² [1934], pp. xvi («errori ovvi») e 19-21 («formarsi per convergenza di una vulgata»); d’A.S. Avalle, «L’immagine della tradizione manoscritta nella critica testuale» [1961], in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 5-8; Id., *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 50-51 («trivializzazione poligenetica o sviluppo identico per convergenza»); F. Brambilla Ageno, *L’edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984² [1975], pp. 55-59, 99-100 e *passim*; L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford, Clarendon, 1972² [1968], pp. 200-212 («corruptions»); M.L. West, *Critica del testo e tecnica dell’edizione* [1973], Palermo, L’Epos, 1991, pp. 27-32 («errore di lettura»; «errore psicologico»); Contini, *Filologia*, pp. 33 e 35; A. Stussi, *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 106-109; A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 50 e nota 4; P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 66-67 e 69-72; P.G. Beltrami, *A che serve un’edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 90; F. Duval, *Les mots de l’édition des textes*, Paris, École nationale des

delle parole; e poi ancora le aplografie e le dittografie; le ripetizioni, le anticipazioni e, in modo più vago, gli errori da contesto; e ancora le banalizzazioni in genere (*lectiones faciliores*); gli errori riguardanti i numerali;¹⁶ le interpolazioni nel testo di glosse o di altri elementi paratestuali; gli errori polari; vari tipi di ‘pesci’, come i *sauts du même au même* e le lacune per omeoarchia e omeoteleuto o, al contrario, le reduplicazioni di segmenti testuali causate da ‘salti all’indietro’.

Quando si parla di «condizioni» e di «condizionamento» della poligenesi, è chiaro che ognuna delle tipologie di errore appena passate in rassegna potrebbe anche essere monogenetica. Semplicemente non possiamo provarlo. O meglio, per provarlo andrebbero tenute presenti situazioni concomitanti, ben note a chi pratica la critica testuale.¹⁷ Si prenda per esempio una delle categorie più classiche di errore potenzialmente poligenetico, il *saut du même au même*: un primo fattore che complica la valutazione della sua effettiva genesi è l’estensione della lacuna, perché alcuni salti coinvolgono poche parole, altri riguardano versi, enunciati o intere frasi e, in casi estremi, si può verificare la caduta di lunghi brani.¹⁸ Un altro elemento che occorrerebbe valutare è se l’aggancio del *saut* si trovi o no in corrispondenza di una pausa sintattica, che potrebbe avere invitato più copisti tra loro indipendenti a interrompere la lettura per trascrivere la pericope memorizzata. I *sauts* possono poi combinarsi a tentativi di colmare la lacuna:¹⁹ se due o più copisti non solo saltano ma poi si accorgono del *saut* e lo reintegrano nel margine di una colonna o alla fine della frase, le possibilità che questa trafila complessa sia poligenetica si abbassano drasticamente. L’altro fattore problematico è la ricorrenza di più salti comuni negli stessi mano-

chartes, 2015, pp. 134-135 («erreur polygénétique») e p. 218 («piège à copiste»); L. Leonardi, *Filologia romanza, 1. Critica del testo*, Milano, Le Monnier, 2022, pp. 103-104 e 195.

¹⁶ Su questa categoria cfr. C. Lagomarsini, «The Scribe and the Abacus. Variants and Errors in the Copying of Numerals (Medieval Romance Texts)», *Ecdotica*, 12 (2015), pp. 30-57.

¹⁷ Un’ottima rassegna di situazioni delicate è offerta da M. Careri, «Copisti di testi romanzi ed ecdotica», in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Atti del Convegno (Barcelona, 22-23 nov. 2007), ed. A. Alberni, L. Badia i L. Cabré, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, 2010, pp. 41-59.

¹⁸ Nei manoscritti del *Roman de Guiron*, per esempio, la ripetizione all’inizio di due paragrafi consecutivi delle stesse parole (e della stessa iniziale miniata Q), ha provocato un’ampia lacuna in un gruppo di manoscritti: vd. C. Lagomarsini, «Pour l’édition du *Roman de Guiron*. Classement des manuscrits», in *Le cycle de ‘Guiron le Courtois’*, pp. 249-430, a p. 371.

¹⁹ Per un caso di questo tipo, cfr. *ivi*, pp. 283-284.

scritti:²⁰ una coincidenza isolata potrebbe essere fortuita e quindi insignificante, due lo sono meno, dieci o quindici sono quasi certamente la prova di una parentela. Per molti dei casi da manuale si potrebbero proporre analoghe distinzioni: che dire, per esempio, di tre manoscritti che condividano gli stessi dodici errori paleografici o le stesse sedici aplografie o le stesse quindici ripetizioni di parole in rima?

A ben vedere, alcune voci della griglia manualistica relativa agli errori poligenetici si potrebbero estendere anche alle varianti in senso lato: si prenda l'esempio della var. *palefroi noirs* 'palafreno nero' / *norois* 'norreno', che si incontra in un passo del *Roman de Guiron*.²¹ Entrambi gli aggettivi sono plausibili nel loro contesto (controprova: non metteremo in dubbio l'una o l'altra lezione se non fosse contraddetta da una variante); tuttavia, non sarebbe assurdo sostenere che copisti indipendenti abbiano rimpiazzato il termine *norois* (più raro e difficile?)²² con *noirs*, a causa di un processo di banalizzazione favorito dalla similitudine grafica.

Talvolta, mentre si danno le condizioni per la poligenesi, non è possibile invece stabilire con ragionevole sicurezza quale delle varianti sia innovativa. Ad esempio, in quest'altro passo,²³

Ne il ne savoit s'il aloit droitement après cels qu'il aloit querant, car li ceminis que il tenoit (aloi Pr Mar) estoit trop durement batus de cevaus,

due manoscritti (Pr e Mar), che non sono mai congiunti da errori sicuramente monogenetici e sembrano appartenere a famiglie distinte dello stemma, convergono sulla variante *aloi*: si tratta forse di una ripetizione indotta dai due *aloi* che precedono? Oppure, a fronte della ripetitività (voluta o inconsapevole) dell'originale, è da ritenere innovativa la lezione *tenoit*? Nel secondo caso, non è impossibile che, cercando un sinonimo di *aloi* adatto al contesto, copisti indipendenti abbiano innovato nello stesso modo. Stando così le cose, sarebbe imprudente operare una scelta tra *tenoit* e *aloi* in forza di stemma.

²⁰ Il problema è stato sollevato da 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. 280. Vd. anche Leonardi, *Filologia romanza*, p. 105.

²¹ Ricavo l'esempio da Lagomarsini, «Pour l'édition», pp. 371-372.

²² A dire il vero, nei testi cavallereschi abbondano anche cavalli e palafreni 'norreni': solo in Chrétien se ne trovano sei (tre nell'*Erec* e tre nel *Conte du Graal*: vd. il *Dictionnaire électronique de Chrétien de Troyes* <www.atilf.fr/dect/>, s.v. *norois*).

²³ Lagomarsini, «Pour l'édition», p. 285.

Nell'ambito dei testi romanzeschi medievali, esistono alcuni interventi che permettono una prima ricognizione delle dinamiche poligenetiche.²⁴ Lasciando da parte i già citati contributi sul ciclo di *Guiron*,²⁵ bisogna ricordare innanzi tutto un saggio di Maria Careri e Paolo Rinoldi sulla micro-varianza che caratterizza alcuni manoscritti gemelli della tradizione epica francese.²⁶ Nel suo articolo sull'entropia testuale, Nicola Morato ha offerto un regesto di 'oscillazioni pervasive'²⁷ della prosa francese duecentesca e le ha messe a confronto con analoghe alternanze repertoriate da Daniel Wakelin a partire da testi e manoscritti medio-inglesi.²⁸ Lino Leonardi ha indicato alcune innovazioni linguistiche (quindi formali, quindi poligenetiche) nella tradizione di Guittone d'Arezzo.²⁹ Per il nostro discorso sono di particolare rilievo anche le proposte avanzate da Inés Fernández-Ordóñez per collocare le varianti di copia, le riscritture e le riformulazioni discorsive in uno schema scalare di micro- e macro-variazione.³⁰

²⁴ Vd. anche, relativamente al lessico lirico, Avalor, «L'immagine della tradizione manoscritta», pp. 7-8. Per una prospettiva linguistica sulla questione vd. A. Varvaro, «Monogenesi o poligenesi. Un'opposizione inconciliabile?» [1992], in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 28-42.

²⁵ Una lista di varianti poligenetiche/formali nella tradizione del *Guiron* si trova in Leonardi - Morato, «L'édition du cycle», pp. 477-510.

²⁶ M. Careri - P. Rinoldi, «Copisti e varianti: codici gemelli nella tradizione manoscritta della *Geste de Guillaume d'Orange* e della *Geste des Loherains*», *Critica del testo*, 7/1 (2004), pp. 41-104. Per il problema della micro-varianza, a cavallo tra linguistica e filologia, sono utili i contributi raccolti in *Transcrire et/ou traduire. Variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*. Actes du congrès international (Klagenfurt, 15-16 novembre 2012), éd. par R. Wilhelm, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, e in *Pour une philologie analytique. Nouvelles approches à la micro-variance*, éd. par G. Giannini et O. Floquet, Paris, Classiques Garnier, di prossima pubblicazione. Andreose («Critica», p. 23) definisce micro-varianti le «trivializzazioni di possibile origine indipendente [e le] varianti formali». Vd. inoltre O. Floquet - S. Centili, «Pour une grammaire de la mouvance: analyse linguistique de quelques structures adiaformes», in *Le texte médiéval. De la variante à la création*, éd. par C. Le Cornec-Rochelois, A. Rochebouet et A. Salamon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 43-60.

²⁷ «In thinking about the Arthurian tradition it is useful to distinguish oscillations likely to be pervasive in the Old French narrative tradition [...] from those touching semantic fields typical of chivalric and courtly literature» (Morato, «Textual Entropy», p. 294).

²⁸ D. Wakelin, *Scribal Correction and Literary Craft. English Manuscripts 1375-1510*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

²⁹ Vd. Leonardi, «Innovazione linguistica», pp. 21-26. Nello stesso saggio sono esaminate anche alcune innovazioni formali del *Guiron*.

³⁰ Tra i vari contributi rimando in particolare a I. Fernández-Ordóñez, «Trasmissione e metamorfosi. Verso una tipologia dei meccanismi evolutivi nei testi medievali» [2012], *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 118-177.

Si tratta di interventi preziosi, che vanno nella direzione di sottrarre il più possibile all'arbitrio e all'incertezza le valutazioni di chi pratica la critica e la ricostruzione dei testi medievali. Quando non si ricade nella griglia che abbiamo riassunto a partire dai manuali, è molto frequente, infatti, che nella comunità scientifica sorgano controversie interpretative. Per citare solo un esempio, è significativo che la secessione metodologica di Joseph Bédier abbia avuto il suo primo innesco proprio da una di queste discussioni, che coinvolgeva anche una diversa valutazione della poligenesi.

Nella sua prima edizione del *Lai de l'ombre* (1890), Bédier aveva classificato i sei manoscritti a lui noti in due famiglie, *y* (A B C) e *z* (D E F).³¹ Recensendo il lavoro dell'allievo,³² Gaston Paris ritenne valide le prove a carico di *y*, ma mise in dubbio la solidità della famiglia *z*, argomentata da Bédier sulla base di cinque passaggi in cui D, E e F «sont réunis par la communauté de l'erreur». ³³ Limitiamoci al primo presunto errore ed esaminiamo brevemente il brano coinvolto:³⁴

- 22 Par Guillaume qui despieça
L'escofle et arst, un a un membre,
24 Si com li contes nos remembre,
Puet on prover que je di voir,
26 Que mieus vient a un home avoir
Eür que avoir ne amis:
28 Amis muert, et on est tost mis
Fors de l'avoir, qui bien nel garde.³⁵

Al verso 27 l'editore accoglie la lezione condivisa dalla famiglia *y* (dove B è isolato nel riportare *sens* al posto di *eür*); il ms. F, che poi si dimostrerà consanguineo di D, comincia dal v. 53 e non è qui confrontabile, mentre D ed E hanno la variante *que parenz ne amis* ('meglio avere fortuna *che parenti o amici*?). Questa lezione è appunto erronea secondo Bédier, che commenta: «Les vers suivants [...], qui développent le proverbe, prouvent

³¹ *Le Lai de l'Ombre*, éd. par J. Bédier, Fribourg, L'Œuvre de Saint-Paul, 1890 (la «classification des manuscrits» è alle pp. 13-19).

³² In *Romania*, 19 (1890), pp. 609-615.

³³ *Le Lai de l'Ombre* (ed. Bédier), p. 16.

³⁴ Ivi, p. 21.

³⁵ 'Dal caso di Guillaume, che fece a pezzi e bruciò il nibbio, membro a membro, così come ci ricorda il racconto, si può dimostrare che dico il vero, cioè che è meglio avere fortuna piuttosto che averi o amici: un amico muore e si è ben presto privati degli averi, se non ci si sta attenti' (traduzione mia).

que DE sont ici fautifs».³⁶ Secondo Paris, tuttavia, questa «faute [...] a pu être commise par deux scribes indépendants (il y a plus d'un autre cas où la pensée un peu subtile de l'auteur n'a pas été comprise par les copistes)».³⁷ Se l'errore in questione (una banalizzazione) può essere stato compiuto da copisti tra loro indipendenti, è insufficiente a dimostrare la parentela dei manoscritti. Quella di Paris è un'osservazione sensata, che infatti Bédier accoglierà senza obiettare. Purtroppo per la filologia, e per il metodo scientifico in generale, non c'è niente di più arbitrario del buonsenso.

Date queste premesse ed evidenziati i problemi in gioco, l'obiettivo primario del mio contributo non è tanto quello di incrementare di qualche unità l'elenco di possibili situazioni poligenetiche; vorrei piuttosto fare un passo indietro, verso la radice del problema, per stabilire procedure e criteri (diversi dall'intuizione) utili a riconoscere, catalogare e studiare in modo sistematico varianti potenzialmente poligenetiche.

Una volta stabilita questa possibilità, bisognerà domandarsi se nella trasmissione dei testi medievali abbia senso parlare di «caprice des scribes» o di «fourmillement de menues variantes»³⁸ (che sono modi diversi per dire *mouvance*). Se il capriccio irrazionale dei copisti e l'incontrollabile brulichio di lezioni alternative si potessero limitare a situazioni realmente eccezionali,³⁹ la gran parte delle varianti sarebbe riconducibile a una o più 'grammatiche della variazione'⁴⁰ caratterizzate da norme e tendenze ben descrivibili. A fronte di una grammatica universale implicata dagli aspetti cognitivi del processo di copia, sarebbe possibile isolare, poi, grammatiche del singolo copista, di una sola tradizione letteraria, della prosa o della poesia, di una certa lingua, eccetera.

Di qui in avanti lasceremo da parte gli errori per studiare in generale la variazione dei testi: come vedremo, si rivelano potenzialmente poligenetiche molte più tipologie di varianti rispetto a quelle che rientrano nella tradizionale griglia da manuale richiamata più sopra.

³⁶ *Le Lai de l'Ombre* (ed. Bédier), p. 16.

³⁷ Paris, rec. cit., p. 611.

³⁸ Sono espressioni usate rispettivamente in '*La Mort le roi Artu*'. *Roman du XIII^e siècle*, éd. par J. Frappier, Paris, Droz, 1936, p. LXVI, e A. Micha, «La tradition manuscrite du *Lancelot en prose*», *Romania*, 85 (1964), pp. 293-318, a p. 293.

³⁹ «S'il [*scil.* le copiste] entend fendre du bois, sonner une cloche, menacer, gémir, appeler, sa pensée s'envolera loin de son modèle» (Havet, *Manuel de critique verbale*, p. 125).

⁴⁰ Riprendo, variandolo, il termine che compare nel titolo del già citato contributo di Floquet-Centili, «Pour une grammaire de la *mouvance*». Il problema è posto in questi termini da Leonardi, «Innovazione linguistica», p. 30: «Fino a che livello della lingua il sistema condiziona i copisti a tal punto da poter prevedere innovazioni coincidenti, da parte di copisti indipendenti?».

1. *Procedura stemmatica*

Per dare una base solida alla nostra indagine bisognerebbe partire da casi fortunatissimi in cui si avesse l'assoluta certezza, data a priori, dell'indipendenza reciproca delle copie. Meglio ancora sarebbe se si potesse confrontare il testo dell'antigrafo con quello dei suoi apografi diretti. In una situazione ideale, insomma, bisognerebbe individuare un codice O conservato, del quale siano sopravvissuti almeno due *descripti*, A e B, tra loro indipendenti. Dove A e B si discostassero da O venendo tra loro a coincidere, si avrebbe la prova provata di un'innovazione poligenetica. Purtroppo, è molto difficile non solo indicare una situazione come questa ma anche escludere una contaminazione tra A e B o l'esistenza di *interpositi* tra O e le sue copie.

In mancanza di una situazione privilegiata come quella appena descritta, si può provare ad avanzare per altre strade. La prima, che comporta un certo numero di rischi e possibili cortocircuiti, è la via stemmatica. Il procedimento generale si può formulare in questi termini: dato uno *stemma codicum* sicuro, in assenza di contaminazioni, gli accordi incrociati⁴¹ tra manoscritti indipendenti configurano casi di possibile coincidenza poligenetica.

Il problema di questa procedura sta ovviamente nelle premesse: lo stemma è soggetto a dimostrazione e interpretazione, quindi anche alla valutazione preliminare di accordi mono- o poligenetici; quasi mai, oltretutto, si possono escludere con certezza perturbazioni nella trasmissione. Il primo ostacolo si può in parte neutralizzare laddove siano emerse ipotesi stemmatiche ragionevolmente solide o condivise dagli studiosi almeno per alcune zone fondamentali della tradizione.

Riprendiamo il caso classico del *Lai de l'ombre*: dopo aver abbandonato l'ipotesi di uno stemma a due rami (ABC[G] | DFE)⁴² oppure a tre (ABCG | DF | E), Bédier rinunciò a stabilire uno stemma, ma si dichiarò convinto dell'esistenza di una «barrière» tra ABCG e DFE.⁴³ Alcuni anni

⁴¹ Per es., in uno stemma composto da due rami – x (da cui discendono i mss. A e B) e y (C D) –, sono accordi incrociati i casi di varianti AC vs. BD e AD vs. BC.

⁴² Nel 1890 Bédier non era a conoscenza dell'esistenza di G, segnalatogli poi da G. Paris.

⁴³ Cfr. J. Bédier, «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'édi-ter les anciens textes», *Romania*, 54 (1928), pp. 161-196 e 321-356 (poi pubblicato come monografia: Paris, Champion, 1929, da cui si cita a p. 21). Per un riesame delle discussioni stemmatiche si rimanda a L. Leonardi, «Philologie, science historique? Une question d'anachronisme qui se pose depuis Bédier (à propos du texte du *Lai de l'Ombre*)»,

fa, Paolo Trovato ha proposto un diverso albero, di nuovo a due rami, nel quale però la famiglia AB si opporrebbe a CGDEF.⁴⁴ Tenuto conto di queste ipotesi, le coincidenze di lezione del tipo AD, AE, AF, BD, BE, BF produrrebbero comunque, in tutte le configurazioni ipotizzate dagli studiosi che hanno indagato la tradizione testuale, accordi incrociati tra i due/tre rami o a cavallo della «barrière».

Un caso di questo tipo si presenta già al v. 2 del *Lai*:

Ne me vuel pas desaüser
2 De bien dire, *ainçois vuel user*
Mon sens [...] ⁴⁵

I mss. B ed E (appartenenti rispettivamente alle famiglie *y* e *z* di Bédier) portano la comune variante *ainz wel* (=vuel), mentre C (famiglia *y*) ha *ains vorrai*. La lezione accolta a testo (*ainçois vuel*) coincide in A e D, rispettivamente discendenti da *y* e *z* di Bédier. Se non agisce la contaminazione, si osserva insomma un ‘accordo incrociato’ ($B^y + E^z / A^y + D^z$) tra i due rami della tradizione testuale. Bédier non commenta questo caso, ma nell’introduzione dà conto di alcune «suggestion[s] fortuite[s]» o «rencontres insignifiantes»,⁴⁶ tra le quali potremmo annoverare anche quella del v. 2. Nello specifico, il problema parrebbe riconducibile a una diversa interpretazione metrica da parte dei copisti: mentre la lezione A D presuppone la sinalefe (*dire^ainçois*), la lezione B E comporta una cesura in corrispondenza della pausa sintattica (*De bien dire, ^ainz wel user*), che ostacola la sinalefe. Copisti indipendenti potrebbero in effetti aver reagito in modo autonomo a una porosità metrica del modello, come tra l’altro sembra confermare anche la lezione isolata di C, che condivide con A e D la sinalefe, ma deve compensare con l’incremento di una sillaba (*vuel > vorrai*) il monosillabo *ains*. Ovviamente può essere in atto una contaminazione,⁴⁷ anche se è oneroso credere che un copi-

in *L’Ombre de Joseph Bédier. Théorie et pratique éditoriales au xx^e siècle*, éd. par C. Baker et al., Strasbourg, ÉLiPhi, 2018, pp. 333-357; F. Duval, «La tradition manuscrite du ‘Lai de l’Ombre’ de Joseph Bédier, ou la critique textuelle en question. Édition critique et commentaires», Paris, Champion, 2021.

⁴⁴ P. Trovato, «La tradizione manoscritta del *Lai de l’Ombre*. Riflessioni sulle tecniche d’edizione primonovecentesche», *Romania*, 131 (2013), pp. 338-380.

⁴⁵ ‘Non voglio disabituarmi dal ben dire, anzi voglio usare il mio senno [...]’. Il corsivo a testo è mio.

⁴⁶ *Le Lai de l’Ombre* (ed. Bédier), p. 18.

⁴⁷ Bisogna tenere presente che Bédier (*Le Lai de l’Ombre*, ed. cit., p. 18) indica un caso di errore comune a AB + E che potrebbe far sospettare una contaminazione, e anche

sta con un minimo di competenza linguistica e metrica abbia bisogno di consultare un modello alternativo per generare una micro-variante del tipo appena esaminato.

Studiare in modo sistematico queste situazioni sarebbe di grande aiuto per definire le varianti poligenetiche indotte da aspetti metrici del testo, che quindi andrebbero valutate con cautela in sede di *recensio* e poi di edizione. Stabilito che una certa tipologia di variante metrica è condizionata dalla poligenesi, anche in assenza di accordi incrociati (se per esempio ABCGE avessero *ainçois* e DF *ains*), non saremmo autorizzati a stabilire una maggioranza stemmatica e a promuovere la prima lezione, dato che l'accordo di manoscritti indipendenti secondo lo stemma potrebbe essere, per questo tipo di variante, dovuto al caso.

Proviamo ora ad applicare la nostra procedura a un'altra tradizione, quella della *Clef d'amors*,⁴⁸ il cui stemma – finora non confutato e tra l'altro corroborato dal riscontro con la fonte latina – offre buone garanzie di plausibilità. L'editore propone di classificare i quattro testimoni superstiti in due rami (da una parte A B D, con AB accoppiati; dall'altra C). Sono accordi incrociati tutte le coincidenze di lezione del tipo AC vs. BD e AD vs. BC, mentre gli accordi AB vs. DC isolano innovazioni della prima coppia, che condivide errori monogenetici e discende da un comune antografo. Consideriamo alcuni casi della seconda configurazione incrociata:

- 43 quer (que BC) un de nous ja ne feroit
 747 Parpendre et donner, ce (se BC) me semble
 809 A quel gieu qu'el (que BC) voudra joer
 1111-2 Se tes besiers ne veut atendre, / toutes voies les (la BC) doiz tu prendre
 1204 il porroit ta loenge crere (traire BC) [:atrerer]
 1526 que couvoitise a si esprise (prinse BC)
 1675 quer, se de lié estoit seü (veü BC) [:veü]

Il v. 43 è introdotto da una congiunzione causale *quer* (QUARE) / *que* (QUOD), oscillante nei manoscritti: si tratta di una variante sintattica (favorita dalla grafia oltre che dall'equivalenza funzionale), passibile di essere considerata puramente formale dato il suo impatto nullo sul senso del testo. Sullo scivoloso piano della forma si giocano anche i casi

secondo Trovato («La tradizione manoscritta», pp. 372-373) il ms. E potrebbe essere contaminato con una fonte affine ad AB.

⁴⁸ *La Clef d'amors*, éd. par A. Doutrepoint, Halle, Niemeyer, 1890: la discussione stemmatica è alle pp. xxxiv-xxxvii.

seguenti: la variante *ce/se* (747) è spiegabile per una sovrapposizione fonetica (/ts/ ~ /s/), mentre *qu'el/que* (809) investe la possibilità, garantita al francese antico, di esplicitare o no il pronome soggetto. Al v. 1204, nel caso di *crere/traire*, intervengono forse due fattori concomitanti, cioè la similarità grafica tra *c* e *t* e l'influenza di *atrere* in rima. È certamente una ripetizione della parola-rima quella di B e C al v. 1675. In 1526 si dà una diversa interpretazione metrica da parte dei copisti, che dipende dalla possibilità (già vista per il v. 2 del *Lai de l'ombre*) di far agire o no la sinalefe in *couvoitise a*. Resta il caso del v. 1112, dove le lezioni concorrenti agganciano ad antecedenti diversi il pronome (*les* si riferisce a *besiers*, la dama oggetto del corteggiamento).

Ancora una volta, se tutte queste oscillazioni rientrano effettivamente nell'ambito della poligenesi, come invitano a credere le anomalie nella distribuzione stemmatica, si vedono bene le potenzialità di un loro esame a tappeto. Nella serie considerata, la maggior parte delle «rencontres insignifiantes» chiama in causa oscillazioni tra due alternative del paradigma linguistico. Alternative che toccano il piano della grafia e della fonetica ma anche quello della morfo-sintassi. Altre coincidenze riguardano opzioni metriche equipollenti. Trovano poi conferma alcuni casi da manuale, come le ripetizioni e gli scambi paleografici (*crere/trere: atrere*). Per tutte queste varianti, tra l'altro, sembrano da escludere dinamiche di contaminazione: qualsiasi copista medievale dispone delle competenze grammaticali e metriche per produrre le varianti in questione.⁴⁹ O bisogna pensare che uno scriba consulti un modello alternativo per sostituire *quer* con *que*? Ci si può anche chiedere, in ultima istanza, se abbia senso registrare questo genere di varianti in apparato e se, in caso di risposta affermativa, non sarebbe più opportuno predisporre appendici separate da dedicare a questo pulviscolo di varianti poligenetiche/formali.

Esaminiamo ancora due esempi di procedura stemmatica, tratti ora da testi in prosa, per i quali non possono prodursi alterazioni di tipo metrico. Nella tradizione della *Mort Artu*, per un buon tratto di testo un manoscritto A si oppone a tutti gli altri testimoni, riuniti in un'unica famiglia X.⁵⁰ Sarebbero esempi di accordo incrociato i due seguenti,

⁴⁹ Sulla questione generale cfr. G. Palumbo, «Morfologie della contaminazione», in *Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del convegno (Roma, 23-26 ott. 2017), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2019, pp. 133-152.

⁵⁰ Faccio riferimento all'ipotesi stemmatica di Jean Frappier per la sua edizione de *La Mort le roi Artu* (cui si rimanda anche più sotto per il testo e le varianti). Si vedano inoltre i contributi di L. Leonardi, «Le texte critique de la *Mort le roi Artu*. Question ouverte»,

dove A concorda con una o più copie di X¹, mentre gli altri manoscritti di quest'ultima famiglia, appartenenti a sotto-gruppi tra loro indipendenti,⁵¹ sono tra loro discordi:

[*Mort Artu*, p. 3] Si commence mestres Gautiers en tel maniere ceste derrienne partie

[apparato] commence A O B] comença V D Z W mestres Gautiers B V D O] mestre Gautier A Z

La seconda variante dell'apparato investe una comune oscillazione morfologica: la lezione accolta a testo rispetta la declinazione bicasuale del francese antico, che però entra precocemente in crisi e non viene rispettata da alcuni autori e copisti, o viene ripristinata da altri. Il primo caso è meno banale: i manoscritti discordano nell'uso del presente storico o del perfetto, entrambi plausibili nel contesto: è il prologo dell'opera, di cui si legge che Gautier (cioè Walter Map) 'comincia' o 'cominciò' a scrivere l'ultima parte.

Anche per la *Queste del Saint Graal* esiste un'ipotesi stemmatica che, pur problematica nel suo insieme,⁵² può dirsi solida per un certo episodio, attestato anche nell'*Estoire del Saint Graal*. In tale brano, il testo dell'*Estoire*, privo dei guasti comuni a tutti i testimoni della *Queste*, è stato impiegato da Albert Pauphilet come arbitro per classificare la tradizione della *Queste*, che comporterebbe due rami (α e β). In appendice alla dimostrazione stemmatica, Pauphilet fornisce un esempio di collazione dettagliata (comprensiva di micro-varianti) di tutti i manoscritti che riportano l'episodio.⁵³

Romania, 121 (2003), pp. 133-163; Id., «Nuovi manoscritti della *Mort le roi Artu*», *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., Pisa, Pacini, 2006, pp. 883-898.

⁵¹ Nello stemma Frappier, il gruppo X¹ si divide in due sotto-gruppi (X² e δ). Tra i manoscritti che figurano nell'apparato critico, D e O appartengono a X², mentre V risale a δ. Z e B fanno parte di un ulteriore sotto-gruppo (X³) che contaminerebbe lezioni di X² e δ; W contaminerebbe lezioni di A e X³. Sono esempi di accordi incrociati i seguenti: AD vs. OV, AO vs. DV, AZ vs. BV, ecc.

⁵² A. Pauphilet, *Études sur la 'Queste del saint Graal' attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1921, pp. xvi-xxii. Si veda la ricognizione di L. Leonardi, «Stemmatics and the Old French Prose Arthurian Romance Editions», *Journal of the International Arthurian Society*, 5 (2017), pp. 42-58, a p. 47.

⁵³ Cfr. Pauphilet, *Études*, pp. xxxi-xxxv. Il brano corrisponde alla p. 210 della successiva edizione critica: *La 'Queste del saint Graal', roman du XIII^e siècle*, éd. par A. Pauphilet, Paris, Champion, 1923.

Messe da parte le semplici varianti grafiche, i seguenti sono i casi di accordi incrociati,⁵⁴ che possiamo classificare per tipologia:

- [avverbi equipollenti con mera funzione grammaticale:]
et n'est *pas* (K R Z etc., M B O) / *mie* (V N P Y S S' A C D)
- [frasi comparative impiegate per similitudini:]
estoit plus (N P Y S S' L Q U U' D) / *aussi* (K R Z M T X Aa Ab A B C O)
roges (α) / *vermeil* (β) que...
- [presenza / assenza di prefissi o particelle avverbiali che accompagnano il verbo:]
un fuissel qui ... *estoit en fichié* (K R Z U U' Ab) / *enz fichié* (T M L Aa) /
fichié (Q V O)
- [sinonimi ed espressioni semanticamente equivalenti nel contesto:]
avoit tant (α) / *autant* (β) d'espace (K R Z, M Q, T, U, U', Aa, Ab, L A B O) /
de place (V D)
Et cil qui *aloit* / *estoit* (Ab V A O) par desus ces .ii. *estoit ausi verdoians*
- [ordine delle parole:]
par devant avoit (K R Z T, N P Y S S', M, Ab, B) / *avoit par devant* (L, A C O) + *avoit un fuissel par devant* (D)
si s'en destorne un poi li contes (K Z T Aa U' M Ab P Y S' A B C O) / *li contes un poi* (R V N S Q D)
- [morfologia e aspettualità verbale:]
a mençonge tendroient coment ce porroit (α) / *pooit* (M T X U U' L, B C O) / *pot* (A D) / *peuist* (Ab) *avenir*
come li liz avoit / *ot* (K Z Aa Ab M) / *a* (N P S L) / *estoit* (U U') *de lé*

Nell'ultima serie (*avoit* / *ot* / *a*) si conferma quanto abbiamo osservato poco sopra per la *Mort Artu* a proposito della sospetta poligenesi di alcune varianti relative ai tempi verbali. È anche interessante osservare che tutti gli accordi incrociati riscontrabili nella *Mort Artu* e nella *Queste* trovano corrispondenza con la tipologia di oscillazioni poligenetiche osservate nella tradizione del ciclo di *Guiron le Courtois*.

⁵⁴ Le varianti per le quali si riporta la sigla α o β sono invece distribuite in modo omogeneo nell'una e nell'altra famiglia testuale.

2. Procedura non stemmatica

Proviamo adesso a mettere da parte gli stemmi, che in molti casi non sono definibili o non sono stati ancora definiti e, in altri, sono oggetto di controversie, quando semplicemente non siano respinti a priori, nell'ambito dell'obiezione formulata da Bédier.

Una procedura non stemmatica per definire le condizioni di poligenesi è quella già applicata – con modalità, finalità ed estensioni diverse – da Careri, Rinaldi, Wakelin, Morato, Leonardi, e del resto prefigurata da d'Arco Silvio Avalle, quando nei *Principi di critica testuale* scriveva:⁵⁵

Per trivializzazione poligenetica o sviluppo identico per convergenza [...] si intende il fenomeno per cui più strutture, morfologiche, sintattiche o lessicali, si modificano in uno stesso modo anche in ambienti ed in epoche diverse. Tale tendenza va per lo più nel senso della corruzione o della banalizzazione. Questo però non toglie che in alcuni casi essa comporti oscillazioni di tipo sinonimico o parasinonimico.

Come si è chiarito più sopra, se si tratta di ridiscutere i limiti della poligenesi, non sono interessanti solo le trivializzazioni e gli errori (di per sé esclusi dalla *constitutio textus* oltre che dalla *recensio*) ma anche le varianti adiafore che l'editore, una volta stabilito lo stemma, si troverà a vagliare durante la ricostruzione del testo.

La procedura non stemmatica per indagare le condizioni di poligenesi si può così formalizzare: dati testi diversi nella cui copia siano coinvolti scribi diversi,⁵⁶ se si riscontrano coincidenze incrociate tra le medesime varianti, tali coincidenze sono per definizione poligenetiche.

Per intenderci meglio, consideriamo il seguente esempio dal *Roman de Guiron*:⁵⁷

[§ 655.5] Quant li Morhols entent ceste parole, il set bien qu'elle a ce dit *par afit* (Pr 350; *par despit* 338 C')

⁵⁵ Avalle, *Principi*, p. 51.

⁵⁶ In una forma meno restrittiva, la stessa procedura si potrebbe applicare al caso di coincidenze di varianti prodotte da scribi diversi all'interno dello stesso testo ma in sezioni differenti, o anche alle varianti prodotte dallo stesso copista in modo ricorsivo, entro lo stesso testo o in testi diversi ma di sua mano.

⁵⁷ *Il Ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi in prosa del secolo XIII*, dir. L. Leonardi e R. Träschler, vol. IV: *Roman de Guiron. Parte prima*, a cura di C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2020.

Il senso delle due locuzioni, *par afit* (< AFFECTU) e *par despit* (< DESPECTU), è più o meno lo stesso: 'per provocazione, a mo' di insulto'. Che copisti indipendenti possano leggere *afit* e copiare *despit* (o viceversa) è di certo possibile, forse anche intuitivo, ma tutt'altro che scontato e tantomeno certo. L'indicazione che si tratti in effetti di una variazione poligenetica ci viene, intanto, dall'accordo incrociato (Pr + 350 / 338 + C¹) nello stemma del *Roman de Guiron*: Pr e 338 appartengono al secondo dei due rami in cui si articola la tradizione, mentre 350 e C¹ discendono dal primo.

Adesso, però, stiamo cercando di avanzare senza la bussola dello stemma. Risulta dirimente, allora, il fatto che la medesima variante si sia prodotta in un altro testo, trasmesso da copie diverse:

[*Roman de Renart*, II, v. 770]⁵⁸ Par mautalant et par afit (*par despit* N)

Procedendo ad analoghi confronti e repertoriando coincidenze tra le varianti di testi distinti, si arriverebbe a compilare un elenco di lemmi (o di categorie di lemmi) più facilmente intercambiabili nel processo di copia.

Per i testi della lirica romanza, Avalle segnalò per esempio la frequente, endemica, oscillazione tra lemmi niente affatto sinonimici come *amor* e *mort* (in genere preceduti dall'articolo o dal possessivo, che facilitano la confusione: *lamor*, *samor*, *lamort*, *samort*);⁵⁹ nella tradizione cavalleresca francese, Morato ha indicato l'alternanza ricorsiva tra i lemmi *amor* e (*h*)*onor*.⁶⁰ A seconda dei contesti, si può ipotizzare quale sia la lezione originaria e quella innovativa (o anche erronea); altre volte, le stesse varianti risultano perfettamente adiafore. Ma è bene rimarcare che in tutti i casi, sia per la *recensio* sia per la *constitutio textus*, queste varianti lessicali dovrebbero essere escluse da considerazioni stemmatiche.

Applicando la procedura descritta un attimo fa, un esempio di ulteriore variante lessicale passibile di poligenesi si può indicare a partire

⁵⁸ Si fa riferimento all'apparato di *Le roman de Renart*, éd. par E. Martin, Strasbourg-Paris, Trübner-Leroux, 1882-1887, 3 voll.

⁵⁹ Avalle, «L'immagine della tradizione manoscritta», pp. 7-8.

⁶⁰ Morato, «Textual Entropy», p. 293. Su questa stessa variante lessicale vd. inoltre Id., «Armi & amori nella tradizione del testo: da Chrétien de Troyes al *Roman de Guiron*», *Critica del testo*, 24/2 (2021), pp. 9-30, e A.P. Fuksas, «*Amor, honor e bonté*: variazione lessicale ricorsiva nella tradizione del *Chevalier au Lion* di Chrétien de Troyes», in Id., *Parole e Temi del Romanzo Medievale*, Roma, Viella, 2006, pp. 83-100.

dalla *Bible française du XIII^e siècle*, dove, in corrispondenza del latino *vultus* (*Giuditta* v1,5), si hanno nei manoscritti francesi le varianti *viaire* / *visage*.⁶¹ I due lemmi dovevano essere avvertiti dai copisti come perfettamente intercambiabili se anche nel *Beuve d'Antone* («D'une herbe tint son *viaire* [*visaige* W] et son chief», v. 12.601)⁶² si produce la stessa variante.

Gli esempi portati finora riguardano il lessico e la morfologia. Un'indagine incrociata a cavallo di più tradizioni testuali francesi (in prosa e in versi, di genere romanzesco, didascalico ed epico) invita a considerare potenzialmente poligenetiche anche alcune varianti sintattiche tutt'altro che banali.⁶³

- [frase coordinata / subordinata relativa]

(*RomGuir* § 576.10) nous encontresmes un chevalier armé d'unes armes noires en la compaignie de .ii. escuiers, *qui* (et Mar) menoit avoec soy une damoisele

(*RomGuir* § 1313.15) Uns chevalier erranz vint puis cele part par aventure, qi tant fist puisq'il le delivra, *mes auques* (et moult Pr 338; *qui moult* 350) en ot travail et peine

(*RomGuir* 1001.7) Guron s'en vient a sun cheval et monte et prent un escuqe il trova enmi le chemin *et estoit li escuz* a l'un de ceaus (*qui avoit esté* a l'un Pr 338 C)

(*Ovide moralisé*, 1 2487-88)⁶⁴ Reverence et honor portoient / *Et (Qui)* pour damedieix les tenoient»

- [frase giustapposta o coordinata / subordinata causale]

(*RomGuir* § 5.2) Et moult tost furent trouvés les .xxvi. chevaliers, et tost furent garnis de tout ce qui lor couvenoit en cestui voiage, *car* (om. 350)⁶⁵ li jours estoit ja si aprociez qu'il n'i avoit fors du mouvoir

(*RomGuir* § 1165.10) porquoi estes vos si mauveis? — Dame, dist il, por vos et non por autre. *Et neporqant* (car Mar), s'il vos plesoit...

⁶¹ Il caso discusso è tratto da C. Lagomarsini, «Préliminaires à une édition critique de la *Bible du XIII^e siècle*: le livre de *Judith*», *Romania*, 140 (2022), pp. 16-53.

⁶² *Der festländische Bueve de Hantone*, hrsg. von A. Stimming, Dresden-Halle, Gesellschaft für romanische Literatur-Niemeyer, 2 voll., 1912-1918.

⁶³ La sigla *RomGuir* rimanda all'ed. del *Roman de Guiron* citata alla nota 57; la sigla *BXIII* rimanda alla *Bible du XIII^e siècle* (cfr. nota 61).

⁶⁴ 'Ovide moralisé'. *Livre I*, éd. par C. Baker et al., 2 to., Paris, Société des Anciens Textes Français, 2018.

⁶⁵ Nel manoscritto, in corrispondenza della congiunzione si trova un *punctus*.

(*Estoire del Saint Graal* § 47)⁶⁶ il li ensignerait le lieu ou il avoit esté en prison mis, *car* (om. D; mais B) de sa vie ne savoit il riens

(*Estoire del Saint Graal* § 49) Ne t'esmaie de l'escüele, *car* (et K), quant tu venras en ta maison, tu le troveras en chelui lieu ou tu l'avoies mise

(*BXIII Idt* IX,3-4) ge vos requier que vos me secorez, qui sui veve. *Vos feistes* (*car tu feis* A Ch), sire, les premieres choses (subveni queso te Domine Deus meus, mihi vidue. *Tu enim fecisti priora* V)

(*BXIII Idt* XIV,5) alez après tuit segur, *car* (om. L C N) Dex les atriblera soz voz piez (te post illos securi *quoniam* Dominus conteret eos sub pedibus vestris V)

(*Enfances Vivien*, v. 4006)⁶⁷ *quar / si*

- [subordinata temporale / relativa]

(*RomGuir* § 989.1) Guron, *qant il* (*qui bien* Pr 338) voit q'il avoit del tout la place delivree en tel mainere q'il n'i avoit remés adonc fors si pou de gent com ge vos cont, il n'i fet autre demorance

(*Beuve d'Aigremont*, v. 863)⁶⁸ Li barnaiges fu grans *qui la* (*quant il* D A) fu assamblés (aünez D A)

(*Enfances Vivien*, v. 156) *quant / qui*

Si tratta, come si vede, di oscillazioni non solo piuttosto frequenti, ma avvertite dai copisti di testi diversi come perfettamente equivalenti sul piano funzionale, se non su quello semantico. Se non è lecito parlare di variazione 'formale' in accezione ristretta – perché i processi di coordinazione e subordinazione influiscono sull'interpretazione del testo, quindi anche sulla semantica, che è uno strato linguistico più profondo di quello implicato per es. dalla fonetica –, la documentazione ci obbliga ad ammettere che tutte queste alternanze sintattiche sono soggette a poligenesi. Se dunque una di queste varianti fosse inaccettabile nel contesto e fosse condivisa da più manoscritti, non sarebbe prudente impiegarla per stabilire una parentela testuale. E al momento dell'edizione, se anche lo stemma indicasse una chiara maggioranza a favore dell'uno o

⁶⁶ *L'Estoire del saint Graal*, éd. par J.-P. Ponceau, Paris, Champion, 1997, 2 voll.; le varianti dei mss. siglati D e K sono tratte dalla tesi di laurea di M. Annesanti, *Un inedito manoscritto frammentario dell'Estoire del Saint Graal* (BnF, fr. 106-107). Studio ed edizione, Università di Siena, a.a. 2019-2020.

⁶⁷ Qui e nella serie seguente le varianti dalle *Enfances Vivien* sono desunte da Careri-Rinoldi, «Copisti e varianti».

⁶⁸ *Der erste Teil des 'Buef d'Aigremont' (Lohier-Episode) nach den Hss. Mz M A P D der 'Quatre Fils Aymon'*, hrsg. von K. Kaiser, Greifswald, Adler, 1913.

dell'altro costruito, l'argomento non sarebbe di per sé valido per stabilire l'assetto sintattico dell'originale.

3. *Eterogenesi dei fini: il caso dei rimaneggiamenti*

Abbiamo visto fin qui esempi di varianti che implicano una sostituzione 1:1, senza incremento o riduzione del materiale testuale. Se volessimo passare a un livello di variazione di più ampio impatto,⁶⁹ potrebbe essere interessante studiare il caso delle riscritture e dei rimaneggiamenti. Applichiamo la procedura descritta nel § 2 al caso di uno o più testi di cui esistano una o più redazioni scorciate: se rimaneggiatori diversi, abbreviando testi differenti o brani distinti del medesimo testo, giungono a esiti convergenti, è possibile definire una comune grammatica della riscrittura che, in quanto condivisa da attori indipendenti, si configura ancora una volta come poligenetica.

Questo tipo di analisi richiede ovviamente qualche cautela sul piano ecdotico. Studiando testi a redazione multipla, infatti, non sempre si arriva a definire il rapporto tra le redazioni concorrenti e, anche laddove esista un'ipotesi, può rimanere oscuro quale sia la fonte a cui attinge il rimaneggiatore. È consigliabile insomma operare con l'ausilio di uno stemma oppure, in sostituzione e in aggiunta a questo, prendere in esame tipologie ricorsive di riscrittura, per le quali si possa far valere anche l'argomento della serialità.

Mettiamo a confronto, allora, i procedimenti di scorciatura operati – nello stesso testo ma in sezioni diverse, oppure in testi distinti – da tre manoscritti⁷⁰ con tendenza allo scorciamento (che inoltre risultano isolati nello stemma dall'accordo degli altri testimoni): Mar (Marseille, Bibl. mun., 1106), Fi (Firenze, BML, Ash. 121) e C (Cologny-Genève, Fond. Bodmer, 96). Se ci concentriamo sul trattamento delle temporali prolettiche presenti nei testi di partenza, è illuminante constatare l'indipendente convergenza degli esiti:

⁶⁹ Nel sistema tassonomico proposto da Fernández-Ordóñez («Trasmissione e metamorfosi», p. 126), afferiscono alla 'microvariazione' le varianti fonetiche, grammaticali e lessicali, o relative all'*amplificatio* e all'*abbreviatio*. Sono 'macrovarianti' le drammatizzazioni, le versificazioni, le aggiunte e soppressioni di episodi o sequenze, il loro cambio di ordine, ecc. Anche le varianti sintattiche viste sopra e le riscritture di cui stiamo per occuparci rientrerebbero dunque tra le 'micro-varianti'.

⁷⁰ Naturalmente non possiamo sapere se le innovazioni siano state introdotte da questi specifici copisti o già dai loro modelli, o dai modelli dei modelli, ecc.

- [RomGuir, riscritture di Mar:]

(§ 301.1) *Et quant il a auques pensé*, il dist → *Et puis* il dist

(§ 309.1) *Quant Galeholt vit la fontainne*, il dist esramment → *Lors* dist Galehous a nos

(§ 309.4) *Quant nous oïsmes la volenté de Galeholt le Brun*, nous descendismes → [Ø] *Nous* descendimes

(§ 311.2) *Et quant il vit le grant duel que nous demenions entre nous*, il nous demanda → Et [Ø] il nos demanda

(§ 316.2) *Et quant il ot le jaiant ocis en tel maniere comme je vous ai conté*, si s'en ala → *Lors* s'en ala

(§ 329.4) *Quant il vit qu'il l'avoit desarmé*, il li dist → *Lors* li dist

- [RomGuir, riscritture di C:]

(§ 317.6) *Et quant il a finé son conte*, il se taist → *Si* se t.

(§ 542.8) «*Et quant ele vit çou que je li voloie faire laissier le grant cemin*, ele me dist → *Lors* me dist

(§ 555.12) *Ne jou ne vous connoissoie quant jou rechuç la pucele de vos mains*] N. j. n. v. c. *lors*

(§ 639.1) *Quant li Morhaults entendit le chevalier*, si encommença a rire → [Ø] *Li* Morholt si commence a rire

- [Aventures des Bruns,⁷¹ riscritture di Fi:]

(§ 83.2) *Et quant le roy Uterpendragon ot mis l'escu de Guiron a son coul*, ilz se partirent → *Et après* i. s. p.

(§ 94.14) *Et quant vous par nous voulez savoir*, je endroyt moy le vous diray → *Et si* le vous dirai

(§ 147.6) *Et quant il a ce dit*, il le commence a regarder → *Après* encomance a regarder Seguranz

(§ 148.5) *Quant messire Segurans entent cestes parolles*, il dist → *Adonc* parole Seguranz

(§ 150.3) *Et quant messire Galhot eult fourny son poindre*, il retourne et prent ung autre glaive] *Après* retornent et prenent un autre glaives

(§ 153.1) *Quant ilz ont parfourny leur poindre eulx deux*, chascun s'en tourne et prent ung autre glaive → *Après* tornent et prenent glaivez

⁷¹ *Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana attribuibile a Rustichello da Pisa*, a cura di C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.

(§ 193.9) *Et quant les chevaliers se furent conjoÿ une piece devant la porte,*
 ilz regardent → *Après regardent*

Di fronte a una struttura sintattica molto frequente nella prosa narrativa, com'è appunto la temporale prolettica,⁷² si vede come copisti diversi si sentano autorizzati, ciascuno per sé, a eliminare *tout court* la subordinata oppure a sostituirla con una congiunzione coordinante (*et, si*) o, ancora, con un avverbio temporale (*lors, adonc, après, puis*). Questa osservazione ci permette, insomma, di arricchire un futuribile dossier di situazioni poligenetiche con un tipo di trasformazione che altrimenti sarebbe passato inosservato oppure sarebbe stato difficile da reperire come variante soggetta a poligenesi. In questo caso, conoscendo i rapporti tra redazioni e la posizione delle copie scorciate nei rispettivi stemmi, riusciamo anche a isolare una direzione precisa, da un costruito all'altro,

[sub. temp. prolettica] → [Ø] / [avv. temp.] / [cong. coord.]

e sarebbe interessante studiare in modo complementare i casi di redazioni accresciute, per valutare se i rimaneggiatori con tendenza all'amplificazione inseriscano temporali prolettiche assenti nel testo-fonte.⁷³ Con funzione di leganti discorsivi, queste inserzioni si verificano abbastanza di frequente, per esempio, nelle *mises en prose*.⁷⁴

4. Altre applicazioni

Ogniqualevolta, per un testo o una tradizione, si possa sostenere l'indipendenza di due o più canali di trasmissione, si può mettere in opera una procedura per verificare le condizioni di poligenesi. Si è appena evocato il caso delle *mises en prose*: se di un unico testo in versi (V) esistono più prosificazioni indipendenti (P₁, P₂, P₃), le convergenti innovazioni di

⁷² Sul valore di questo costruito nell'organizzazione della prosa narrativa mi permetto di rimandare a C. Lagomarsini, «Sintassi e testualità nel romanzo francese in prosa del XIII secolo», *Medioevo romanzo*, 41 (2017), pp. 261-315, spec. alle pp. 292-293.

⁷³ L'interesse riguarderebbe in questo caso la teoria della variazione di copia, non la classificazione dei manoscritti o le procedure di edizione: più le aggiunte sono consistenti più è improbabile che due copisti indipendenti con tendenza all'amplificazione innovino allo stesso modo.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 286-290.

queste ultime configurano situazioni di poligenesi. Lo stesso si può dire per la tradizione delle *mises en prose* nel suo complesso: è chiaro che, se in processi distinti di prosificazione ($V_1 \rightarrow P_1, V_2 \rightarrow P_2$, ecc.) si osservano le stesse trasformazioni, queste sono potenzialmente poligenetiche.

In teoria, anche le traduzioni parallele possono soddisfare ai nostri requisiti: dato uno stesso testo di partenza, se si confrontano due traduzioni indipendenti e si constata che – nello stesso punto o in punti diversi ma per la stessa parola o struttura – entrambe le traduzioni si allontanano dalla fonte ma coincidono tra loro, questa comune innovazione rispetto alla fonte si dimostra poligenetica. In tutti questi casi bisogna avere la certezza, però, che la base di partenza dei due traduttori (o dei prosificatori indipendenti) non sia un testimone della fonte già caratterizzato dall'innovazione che si riscontra poi nei testi d'arrivo. La coincidenza, altrimenti, sarebbe spiegabile per comune conservazione.

Applicazioni di questo tipo sono utili tanto alla filologia quanto alla lessicografia e alla traduttologia: quando per esempio si osserva che diversi volgarizzamenti italiani dello stesso testo o di testi differenti rendono il lemma latino PHARETRA con *turcascio* o *troncascio*⁷⁵ (anziché con il latinismo *faretra*, raro nel Medioevo ma poi entrato nell'uso), questa concomitanza suggerisce l'esistenza di una comune soluzione traduttiva. Ne consegue che tale convergenza – poligenetica – non può essere considerata una spia di contatto (ovvero di plagio) fra traduttori diversi,⁷⁶ ma dev'essere interpretata come la semplice condivisione di una stessa grammatica di traduzione.⁷⁷

5. Per concludere: forma/sostanza e poligenesi/monogenesi

Abbiamo descritto e messo alla prova due procedure generali per verificare le condizioni di poligenesi, precisando volta per volta le necessarie cautele e fornendo alcuni esempi di applicazione. Possiamo tornare adesso a una delle questioni poste all'inizio, quando ci siamo interro-

⁷⁵ Gli esempi sono tratti dal *Corpus dei classici latini volgarizzati* (<clavoweb.ovi.cnr.it>).

⁷⁶ L'ipotesi del plagio è stata sostenuta, ad es., a proposito di due traduzioni toscane dell'*Eneide* (probabilmente autonome), che in alcuni passi condividono rese traduttive coincidenti, tra cui la più lampante sarebbe quella del lat. *pharetra*. Per la discussione del problema rimando a Virgilio, *'Aeneis': volgarizzamento senese trecentesco di Ciampolo di Meo Ugurgieri*, a cura di C. Lagomarsini, Pisa, Edizioni della Normale, 2018, pp. 119-121.

⁷⁷ Alcuni contributi che vanno nel senso di precisare questa grammatica sono raccolti in *Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. «Translatio studii» e procedure linguisti-*

gati sulle potenzialità euristiche offerte dallo studio delle condizioni di poligenesi. Debitamente allargato nello spazio e nel tempo, il confronto tra testi e tradizioni indipendenti potrebbe fornirci un'idea più precisa di quali fossero i paradigmi di variazione (grafico-fonetica, morfologica, sintattica, lessicale, formulare, retorica, discorsiva) offerte ai copisti e ai rimaneggiatori.

A questo riguardo, discutiamo un ultimo esempio partendo dai versi di un trovatore provenzale:

[Folquet de Marselha, *Amors, merce: no mueira tant soven*, vv. 15-16]⁷⁸
Mas (E) vos, domna, que avetz mandamen
 forzatz Amor e vos cui tan desire [...]

È l'inizio della terza stanza, che viene collegata alla precedente con la congiunzione avversativa *mas* 'ma' o, in alcuni manoscritti, con la semplice copula *e*. La possibilità di sostituire, in diversi contesti sintattici, una congiunzione avversativa con una copulativa (o viceversa) era ben presente anche a copisti di prosa narrativa francese, come suggerisce quest'altro passo:

[*RomGuir*, § 723.1]
*Mais (Et) avant repret ses armes, puis s'en vint a la damoisele*⁷⁹

In effetti, già nella trasmissione dell'epica latina di età augustea una congiunzione poteva sostituirsi all'altra,

[Virgilio, *Aeneis*, VI 629]⁸⁰
Sed (Et) iam age, carpe uiam et susceptum perforce munus

e molto probabilmente sarebbe possibile indicare casi identici nelle tradizioni di testi di svariati generi, lingue ed epoche.

Torna utile, a questo punto, la nozione strutturalista di *langue*, che possiamo sovrapporre al concetto di grammatica della variazione se con

che. Atti del convegno (Firenze, 16-17 dicembre 2014), a cura di L. Leonardi e S. Cerullo, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.

⁷⁸ P. Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999, n° v (da cui si desume anche la variante). Questa la traduzione di Squillaciotti: «Ma voi, signora, che ne avete il potere, forzate Amore e voi [stessa] che desidero tanto».

⁷⁹ 'Ma (*oppure* E) prima riprende le sue armi, dopodiché andò dalla damigella'.

⁸⁰ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, ed. G.B. Conte, Berlin-New York, De Gruyter, 2009. Il verso si può così tradurre: 'Ma (*oppure* E) su, prendi la via e termina l'offerta iniziata'.

quest'ultima intendiamo un sistema di possibilità trasformative inconsciamente condiviso da più copisti. L'alternanza 'ma'/'e' è un fatto di *langue* comune (almeno) a copisti di testi latini e romanzi operanti dall'Antichità al basso Medioevo. In quanto soggetta a condizioni di poligenesi – è il caso di ribadirlo un'ultima volta –, l'una o l'altra variante, se anche si rivelasse inaccettabile o innovativa nel contesto, non potrebbe essere usata per stabilire rapporti tra le copie di un testo. Se poi esistesse uno stemma stabilito per altra via, esso non permetterebbe comunque di decidere se nell'originale si leggeva 'ma' o 'e'. Detto questo, una variazione tra congiunzioni coordinanti dev'essere riferita alla forma o alla sostanza? Oppure va considerata formale in un testo (o in un genere) e sostanziale nell'altro?

Alla luce della casistica che abbiamo raccolto, l'opposizione tra forma e sostanza dovrebbe essere definitivamente sussunta da quella tra poligenesi e monogenesi. Inoltre, mentre per la prima coppia è difficile introdurre un discrimine senza far intervenire l'arbitrio, per la seconda disponiamo ora di alcuni strumenti di verifica.

Sul piano operativo: se gli obiettivi basilari della filologia testuale sono 1) ricostruire la storia del testo e 2) ricostruire il testo stesso, allora una definizione rigorosa delle condizioni di poligenesi – da precisare in modo sistematico sulla base delle procedure esposte ed esemplificate – ci permetterà, una volta compiuta, 1) di escludere dalla costruzione dello stemma gli errori e le innovazioni non ancora riconosciuti come potenzialmente poligenetici e 2) di estromettere dalle procedure stemmatiche della *selectio* tutte le varianti adiafore condizionate da poligenesi, che forse sarebbero da registrare in apposite appendici, separate dall'apparato.

SE I FILOLOGI NON CREDONO NELLA FILOLOGIA

PASQUALE STOPPELLI

If philologists have no faith in philology

ABSTRACT

When information external to the text (testimonials, authoritative opinions) remains in contrast with internal data (language, style), what should we give more credit to? This note answers to a theoretical question about the method and validity of philological analysis. It takes its cue from a paper containing two drafts of Leopardi's *L'infinito*, which are, until now, unanimously considered to be forgeries.

Keywords

Philological research, Intertextuality, Textual databases, Leopardi, *L'infinito*.

stoppelli3491@gmail.com

1. *Gli abbozzi de "L'infinito"*

La questione critica da porre a premessa di questa nota è se la "verità" di un testo vada cercata dentro o fuori di esso, intendendo per fuori tutto ciò che non appartiene alla lingua o allo stile. Nella pratica filologica non ci possono essere incertezze nella risposta: sono sempre il lessico, la sintassi, l'intertestualità e l'intratestualità, la metrica, la retorica ecc. a dover orientare le scelte, anche se i risultati a cui si arriva, non essendo sperimentalmente verificabili, possono non dare luogo a certezze assolute. Questa premessa per ritornare su un caso da me studiato di recente che mi sembra utile a illustrare quanto appena detto. Riguarda l'even-

tuale attribuzione a Leopardi di due testi, uno in prosa l'altro in versi, che fermano sui due lati di una carta volante più volte scomparsa e riapparsa quelli che sarebbero le stesure originarie parziali de *L'infinito*, rispetto ai quali l'opinione corrente è sfavorevole a riconoscere sia l'autografia sia l'autorialità del poeta.

Questi i fatti. Nel 1898 sul quindicinale *La palestra del clero* l'ex-abate del monastero basiliano di Grottaferrata Giuseppe Cozza Luzi, intanto vice-bibliotecario della Vaticana, pubblicò due testi sconosciuti, uno in prosa l'altro in versi, presentandoli come abbozzi autografi parziali de *L'infinito* (da «Sempre caro» a «comparando»), dunque momenti sorgivi del canto, precedenti l'autografo di Napoli. Cozza Luzi non dava informazioni sulla fonte. Il suo articolo si iscriveva in una serie di contributi che riguardavano vari documenti leopardiani rinvenuti nella Vaticana. Ciò tuttavia fu sufficiente perché nell'edizione Flora di *Tutte le opere di Giacomo Leopardi* (Milano, 1940) l'abbozzo in prosa e quello in versi fossero accolti senza riserve nella sezione «Argomenti e abbozzi di poesie» del primo volume (pp. 376-77).

Nel 1951 la fonte dei testi pubblicati da Cozza Luzi si materializzò nella disponibilità del libraio antiquario napoletano Gaspare Casella. Casella mostrò la carta per una valutazione a Giuseppe De Robertis: questi la riconobbe come autentica e ne diede notizia sul settimanale *Tempo* (1951, n. 9), accompagnando l'articolo con la riproduzione fotografica dei due lati del foglio. Dopo di che il documento sprofondò nuovamente nelle impenetrabilità del collezionismo privato.

A riportare l'attenzione su quegli abbozzi sarà anni dopo Sebastiano Timpanaro in un saggio dal titolo eloquente, «Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani», pubblicato nel 1966 sul *Giornale storico della letteratura italiana* (pp. 88-119), successivamente ristampato in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca* (Pisa 1979, pp. 296-348) e di recente riproposto con prefazione di Luigi Blasucci nella rivista online *Oblio*, VI 21. Timpanaro non poté esaminare fisicamente la carta ma si affidò alle riproduzioni pubblicate su *Tempo*. Sua tesi fu che Cozza Luzi fosse un divulgatore seriale di falsi leopardiani allo scopo di rivalutare il Leopardi giovanile, cattolico e legittimista, non ancora traviato da cattive letture. Gli abbozzi de *L'infinito*, a differenza degli altri documenti, non avevano attinenza col Leopardi cattolico, ma confermavano l'operazione fraudolenta dell'ex-abate. L'esistenza del falso in relazione agli abbozzi veniva dimostrata con osservazioni sugli aspetti grafici del documento, ma soprattutto con l'evidenziazione di incongruenze fra il testo degli abbozzi e *L'infinito* finale che noi conosciamo. Come se nel principio

dovesse necessariamente essere contenuta la fine. Ma evito di entrare in discussione su altri dettagli delle prove addotte da Timpanaro a sostegno della sua tesi per il rispetto che meritano le sue opinioni. Sottolineerei soltanto che gli argomenti da porre in campo in un caso del genere devono essere il più possibile oggettivi, non derivare da ipotesi interpretative. Per portare un unico esempio, se si riconosce improponibile che un poeta, come si legge nell'abbozzo in prosa, possa amare un luogo «benché ermo e solitario», perché nella tradizione poetica i poeti cercano proprio la solitudine (per intenderci il Petrarca di «Solo e pensoso» o di «Pensier in pensier»), non si tiene conto che per Leopardi talora la vita può contare più della letteratura e che di solitudine il giovane Leopardi ne aveva fin troppa nella sua per non avere desiderio dei luoghi frequentati. Ma mi fermo qui.

A sostegno della tesi di Timpanaro intervenne nello stesso anno un filologo dell'autorevolezza di Angelo Monteverdi («La falsa e la vera storia de "L'infinito"» [1966], in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli 1967, pp. 137-151). Monteverdi, come lui stesso racconta, aveva creduto in un primo momento all'autenticità di quei testi, tanto da farne argomento di una lezione all'Università di Monaco, nella quale aveva messo in luce «attraverso una sottile disamina critica, il travaglio del poeta nella lenta conquista della sua espressione» (pp. 141-142). Lo studio di Timpanaro lo aveva però indotto a mutare opinione. Nella successiva palinodia Monteverdi considerò i nostri due abbozzi associandoli impropriamente a un altro di diversa provenienza e tutt'altra qualità (*Sopra L'infinito*, ed. Flora, p. 375), col risultato di dare un giudizio molto negativo dell'insieme, soprattutto al confronto con le redazioni preliminari di altri canti documentate nelle carte napoletane (p. 142):

Ci saremmo allora accorti come manchi in questi, totalmente, quella rapidità, quella «frenesia» con la quale il Leopardi, per testimonianza sua stessa, obbedendo alla sua ispirazione «in due minuti formava il disegno e la distribuzione» di tutta una poesia. Qui invece nessuna frase lasciata in sospeso, nessun «ecc[etera]» ricorrente a ogni passo, nessun frettoloso accenno ad argomenti da svolgere più tardi (né, d'altra parte, alcuna intrusione di elementi estranei destinati ad essere in seguito eliminati). Chi elaborò i tre abbozzi de *L'infinito* ignorò tutti questi tratti caratteristici, così numerosi e così frequenti negli abbozzi autentici.

A questa premessa Monteverdi faceva seguire, contrariamente a quanto prima sostenuto, una serie di osservazioni stilistiche tutte sfavorevoli ai nostri testi, esempio interessante della precarietà dei giudizi critici

espressi su basi puramente impressionistiche. A ogni modo dopo gli interventi di Timpanaro e Monteverdi la questione fu considerata chiusa: quei testi erano irrimediabilmente dei falsi. Tanto che Armando Balduino nel suo allora diffusissimo *Manuale di filologia italiana* (Firenze, 1989) bollò Cozza Luzi come autore di una faziosa operazione editoriale (pp. 253-254). Qualche anno dopo anche De Robertis farà ammenda nel suo *Saggio sul Leopardi* (Firenze, 1973), dove tuttavia ripropose l'articolo del 1951 a puro titolo di testimonianza storica.

Vengo all'oggi. La carta da cui Cozza Luzi aveva pubblicato nel 1898 i due abbozzi, sparita a fine Ottocento e riemersa nel 1951, quindi come già detto nuovamente inabissatasi, è ricomparsa nel 2021 presso una casa d'aste romana. Informato dal direttore della stessa, il dott. Fabio Massimo Bertolo, ho dato notizia del ritorno alla luce del documento in un articolo pubblicato nel luglio 2021 sul n. 6 di *PEML (Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria)*, rivista online dell'Università di Milano) col titolo «Riaffiorano gli abbozzi de “L'infinito”». Sono davvero dei falsi?», al quale rimando per tutte le informazioni accessorie. Finalmente il documento, che ero stato autorizzato a riprodurre, poteva dunque essere osservato in originale. Intanto la carta è un manufatto d'epoca la cui filigrana porta la data 1817, compatibile con il 1819, anno di composizione dell'idillio. Ma questo non ha alcun rilievo, dato che in una circostanza del genere la prima cosa di cui un falsario si premunisce è una carta di fabbricazione precedente la data di composizione del testo. C'erano poi due altri aspetti da valutare: la grafia e la messa in pagina. La messa in pagina è in effetti difforme da quella di altri fogli con appunti autografi di Leopardi; in più è registrata a fondo pagina un'autentica della sorella Paolina («È il carattere di Giacomo / Paolina Leopardi»), che è apparsa falsa già al mio occhio poco addestrato. La grafia mi sembrava invece compatibile con quella del poeta (si vedano le riproduzioni pubblicate in *PEML*). Aggiungevo altre considerazioni di natura propriamente filologica, in particolare sull'abbozzo in prosa, sulle quali fra poco ritornerò. Devo anche dire che nessuno degli amici e colleghi leopardisti con cui ho scambiato privatamente opinioni dopo la pubblicazione dell'articolo si è mostrato favorevole a riconoscere l'autenticità del documento.

Nel frattempo, a proposito della grafia, prima di arrendermi all'estraneità della mano di Leopardi, avevo bisogno di un parere competente. Mi sono perciò rivolto ad Antonio Ciaralli, paleografo dell'Università di Perugia di cui ho grande stima. Ne è risultato un secondo articolo pubblicato ancora sul n. 6 di *PEML* nel settembre 2021 col titolo «Nuove osservazioni sugli abbozzi de “L'infinito”», che contiene un'*expertise*

dettagliata di Ciaralli, nella quale è riconosciuta la mano di un abile falsario. Ora dunque per me è certo che la carta non è stata vergata da Leopardi. Questo mi ha sollevato dall'impegno di dover discutere degli aspetti formali del documento, ma non per questo la mia resa riguarda gli argomenti esposti nel primo articolo circa il testo in prosa, anche se ho intanto maturato la convinzione che l'abbozzo in versi sia un falso anche nel contenuto, costruito imitando il secondo autografo dell'idillio, oggi nella Biblioteca comunale di Visso. Del resto *L'infinito* di Visso era stato riprodotto nel 1845 nel contro-frontespizio di un volumetto che raccoglieva alcuni studi filologici di Leopardi, era perciò alla portata di chiunque. Queste le prove più evidenti del falso dell'abbozzo in versi: la presenza nei due documenti dello stesso titolo su tre righe; la creazione di varianti posticce come *sparte/esclude* (con *sparte* originariamente in rima con *parte*, associazione inconcepibile negli sciolti anche in prima stesura) e il banale *soffiar* come precedente di *stormir*; oltre, come già detto, la falsa autentica di Paolina. Ritengo invece di dover ritornare ancora sull'abbozzo in prosa, spostando l'attenzione in maniera risoluta dal terreno della paleografia a quello della filologia, col preambolo di un'ulteriore considerazione.

2. Intertestualità e database testuali

L'intertestualità (il termine è stato introdotto da Julia Kristeva in un saggio del 1966) rappresenta nell'attuale pratica critica una delle acquisizioni più rilevanti degli studi letterari degli ultimi cinquant'anni. La metodologia intertestuale, col suo corrispettivo intratestuale, se praticata con misura e competenza, diventa uno strumento di formidabile efficacia in tutte le tipologie del lavoro filologico, dalla ricostruzione del testo al commento, nell'attribuzionismo come nell'interpretazione. La disponibilità di archivi testuali interrogabili elettronicamente ha esaltato le potenzialità della ricerca intertestuale, consentendo di attingere informazioni a cui sarebbe stato impossibile giungere per altra via. Purché si operi con accortezza critica, vagliando accuratamente i dati rinvenuti prima di utilizzarli all'interno di un quadro interpretativo. Chi mostra scetticismo al riguardo non fa sufficiente conto dei meccanismi della creatività letteraria e relativamente al caso in oggetto dell'importanza del riuso nella poesia di Leopardi. Paradossalmente è un filologo che non crede nella filologia. Ritorno in argomento trascrivendo l'abbozzo in prosa:

Caro luogo a me sempre fosti benchè ermo
 e solitario, e questo verde lauro che gran parte
 cuopre dell'orizzonte allo sguardo mio. Lunge
 spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spazio
 vasto orizzonte per cui si perde l'animo mio e
 nel silenzio infinito delle cose e nella amica quiete
 par che si riposi se pur spaura. E al rumor d'im-
 petuoso vento e allo stormir delle foglie delle piante
 a questo tumultuoso fragore l'infinito silenzio paragono

Non sarà ozioso rimarcare la presenza di endecasillabi all'interno di questa prosa:

e questo verde lauro che gran parte
 cuopre dell'orizzonte al(lo) sguardo mio
 si apre dinanzi interminato spazio
 nel silenzio infinito delle cose
 e al rumor d'impetuoso vento
 l'infinito silenzio paragono

Ritornando su cose già scritte, passo sopra il diffusissimo «verde lauro» petrarchesco, coordinato tuttavia a «caro luogo» in un contesto di sintassi ellittica già di tipo poetico, ma non su «amica quiete», sintagma presente solo in *Verde e giocondo prato*, cantata di Francesco Baldovini (1634-1716), autore che Leopardi antologizzò nella *Crestomazia poetica*. Dopo di che fermo l'attenzione su due sequenze, ai nostri fini di ben altro rilievo: «nel silenzio infinito delle cose» e «al rumor d'impetuoso vento», l'una e l'altra non desumibili dalle redazioni note de *L'infinito*. «Vento impetuoso» ricorre una sola volta nel corpus leopardiano nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, ma in un contesto meteorologico; «silenzio delle cose» non è mai attestato altrove. Sono frutti del falsario? Un falsario che dimostrerebbe una doppia abilità: contraffare la grafia e imitare lo stile. Perché le espressioni evidenziate, come i versi incastonati nella prosa, sono potenzialmente leopardiane. Direi anche che è del tutto improbabile che due abilità così diverse si siano incontrate nello stesso soggetto, e meno che mai che due specialisti della contraffazione, un falsario e un plagiario, abbiano fatto lega per ingannare i loro contemporanei e a tanta distanza di anni anche noi. Ebbene, sottoponendo ad analisi intertestuale le due sequenze, in entrambe cogliamo in filigrana versi della *Gerusalemme liberata*: nel primo, riferito alla notte: «tutte in alto silenzio eran le cose» (*GL*, 12 36); nel secondo, con

identità del secondo emistichio: «... fore / portò del bosco impetuoso vento» (*GL*, 13 46). Non dovrò certo ricordare l'importanza che ha per Leopardi la poesia di Tasso.

Ma spostiamo ora l'attenzione all'attacco della prosa: «Caro luogo a me sempre fosti benché ermo e solitario». Muovendo dalla fine, «ermo e solitario» non è, come voleva Monteverdi, la ripetizione fiacca di uno stesso concetto ma una dittologia sinonimica che incontriamo già in Annibal Caro, Isabella di Morra, ancora Tasso, Giambattista Marino e forse altri. Ma, questo a parte, dobbiamo riconoscere come davvero sorprendente la memoria poetica del nostro falsario-plagiario e la sua capacità di attivarla con pertinenza! perché avrebbe prefigurato *ex-post* «ermo e solitario» da cui far scaturire «ermo colle» (il sintagma poetico già presente in Caro, Tansillo e Galeazzo di Tarsia) e «Caro luogo» come precedente di «Sempre caro» (già in Francesco de Lemene, nell'*Endimione* di Guidi e nei *Canti di Ossian* di Cesarotti), prima che fosse calato, a dar forma definitiva a questo materiale appena sbizzato, lo schema ritmico-sintattico-lessicale del verso petrarchesco «sempre inanzi mi fu leggiadra altera» (*RVF*, 119 8). L'incipit de *L'infinito*, il più celebre di tutta la tradizione lirica italiana, è un precipitato i cui costituenti originari sono già nella frase iniziale della nostra prosa.

E a proposito di critica delle varianti come rapporto di strutture, la sostituzione nell'autografo napoletano di «interminato spazio» a «un infinito spazio» è contestuale (lo dimostra la stessa penna utilizzata) all'introduzione di «De l'ultimo orizzonte» al posto di «Del celeste confine». Ebbene, sia «interminato» sia «orizzonte» sono già entrambi nell'abbozzo. In definitiva, chi avrebbe contraffatto Leopardi imitandone la grafia e plagiandone lo stile avrebbe anche simulato in pieno Ottocento un raffinato sistema di varianti, con sensibilità antcipatrice di una metodologia che la critica filologica avrebbe sviluppato solo nel secondo Novecento. Si ritiene possibile tutto questo?

Altre osservazioni si possono leggere nel primo dei due articoli pubblicati in *PEML* ed è inutile ripeterle qui. Ritorno rapidamente su «interminato spazio vasto orizzonte» e «allo stormir delle foglie delle piante», considerati entrambi insopportabilmente ridondanti da chi ha studiato l'abbozzo in prosa. Ma non è stato colto che sono allineate soluzioni alternative: «interminato spazio / vasto orizzonte» (il primo settenario, il secondo quinario), «allo stormir delle foglie / delle piante». I conoscitori delle carte leopardiane sanno che era abitudine del poeta annotare in margine ai versi lezioni alternative. D'altronde chi ha pratica di tradizioni manoscritte non ignora che talora chi copiava inglobava postille

marginali nel corpo del testo. O nel nostro caso forse neppure questo, trattandosi di prosa che poteva anche registrare le varianti con continuità di scrittura.

Qual è l'ipotesi più plausibile in grado di dar conto di quanto evidenziato? Che un falsario, imitando il *ductus* leopardiano, abbia riportato su una carta d'epoca quanto aveva occasione di leggere su un foglietto autografo del poeta, confezionando così un falso-autentico, completato sull'altro lato con l'aggiunta dei versi corrispondenti fino a *Vo comparando*, ispirati, come già detto, a quelli dell'autografo di Visso. Del resto dopo la morte del poeta circolarono molte sue carte autografe, soprattutto per la facilità con cui la sorella Paolina incoscientemente le distribuiva in ricordo. Ma mettiamo pure che la nostra carta sia un falso *in toto*, qualcuno riuscirà a spiegare in modo altrettanto plausibile la combutta di un falsario e di un plagiatario dotato di memoria poetica pressappoco della stessa profondità di quella leopardiana?

3. "Memento" per gli scettici

So bene che l'opinione di Timpanaro pesa con un macigno sulla questione, anche per la forza persuasiva con cui l'ha difesa. Ma il suo saggio sui documenti leopardiani pubblicati da Cozza Luzi riguarda cose molto diverse fra loro. Non si può fare di tutt'erba un fascio, e anche la denigrazione su tutti i fronti di un grecista, qual era Cozza Luzi, che ha prodotto studi di un certo rilievo non può essere accettata. Timpanaro non aveva gli strumenti d'indagine ora disponibili: il superamento della sua posizione è in relazione con questo. La mia ricostruzione forse non convincerà mai chi per essere persuaso ha bisogno di sapere il come, il quando, il dove e il perché delle cose, ma se conoscissimo tutto questo non ci sarebbe bisogno della filologia. «La rivelazione segnerebbe la morte della filologia», si legge in un pensiero di Schlegel. La mia tesi si fonda su argomenti di una certa concretezza filologica, per invalidare la quale si dovrebbe dimostrare cosa in essa nel suo specifico non tiene ed eventualmente dar conto in altro modo degli stessi dati e/o di altri non considerati. Accertare o meno il momento nascente de *L'infinito* non è insignificante. Quella carta, per quanto riguarda il testo in prosa, ha a mio parere valore di copia unica, cosa che incide sul suo valore venale ma non su quello documentale. D'altronde se svilissimo tutto ciò che non ci è pervenuto in originale faremmo a meno del settanta per cento e anche più della nostra letteratura.

Rassegne

ROBERTA TRANQUILLI

📖 Marco Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione*, Roma, Carocci editore, («Studi Superiori», 1272), 2021, pp. 175, € 18,00, ISBN 978-88-290-0519-2.

Il manuale di Marco Grimaldi intitolato alla filologia delle opere di Dante si colloca nell'ampio panorama degli studi danteschi pubblicati nell'anno del Centenario (2021). Si tratta del secondo manuale dedicato alla disciplina, dopo l'esperienza di Bellomo (*Filologia e critica dantesca*, 2008; edizione riveduta e ampliata, 2020) che tuttavia, sin dal titolo, abbraccia un invalso binomio epistemologico da cui *Filologia dantesca. Un'introduzione* si discosta, per dare risalto invece alle sole connessioni fra tradizione ed ecdotica dei testi. Il *primum* da cui muove il volume viene esposto dall'autore nella sintetica *Premessa* (pp. 11-12): le questioni filologiche relative alla produzione di Dante sono «di importanza cruciale» (p. 11) nell'alveo della storia della critica testuale e il loro studio permette «di ripercorrere gran parte delle principali questioni metodologiche della filologia applicata ai testi sia latini [...] sia volgari» (*ibidem*). Il manuale si presenta quindi al lettore come uno strumento di avviamento alla materia, rivolto non solo agli studenti universitari, ma anche a chiunque ricerchi una guida nello studio della tradizione delle opere dantesche. Peculiare il taglio argomentativo scelto da Grimaldi, che non descrive le opere di Dante e a lui attribuibili secondo la loro successione cronologica, ma sceglie di analizzarle collettivamente, capitolo dopo capitolo, da specole sempre diverse.

Il volume si apre con il capitolo *Caratteri fondamentali* (pp. 13-55), in cui l'autore discute i singoli casi di studio con chiarezza e sinteticità.

Ciascun paragrafo (nell'ordine, *Rime*, *Vita nova*, *Fiore e Detto d'amore*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, *Quaestio de aqua et terra*, *Commedia*) è aperto da una breve introduzione che mostra particolare riguardo per la storia compositiva dei testi, presentata da Grimaldi anche attraverso le ipotesi di studi molto recenti (come nel caso della datazione del *Fiore* «tra la metà degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta del Duecento» avanzata da Canettieri e Montefusco, p. 21). Per ciascuna opera, l'autore evidenzia le «fisionomie» generali della trasmissione: sulla scia di Barbi distingue, ad esempio, la tradizione della *Vita nova* in organica, per estratto, estravagante e a stampa (facendo particolare riferimento alle «edizioni che rappresentano dei manoscritti perduti», p. 17). Grimaldi rileva poi nella tradizione delle *Egloge* una disomogeneità contenutistica: dell'esiguo testimoniale, costituito da otto codici, solo la metà trasmette l'intera 'corrispondenza' fra Dante e Giovanni del Virgilio (p. 41). L'autore si sofferma inoltre sugli *stemmata codicum* di ciascuna opera, per illustrarli al lettore nelle loro articolazioni principali. I *Caratteri* includono anche la segnalazione dettagliata delle edizioni dantesche: le *editiones principes*, le critiche – dalle pionieristiche sino a quelle attualmente di riferimento, comprese le soluzioni digitali, quali la *Monarchia* in CD-ROM per le cure di Shaw (2009) – e le edizioni commentate, laddove contemplino il problema della tradizione testuale (ad esempio, quelle del *De vulgari eloquentia* curate da Tavoni, 2011 e da Fenzi, 2012).

Nel capitolo *Storia della tradizione* (pp. 57-85), Grimaldi propone un'innovativa disamina della trasmissione delle opere dantesche, a partire dalla cronologia e dalla geografia dei testimoni, di cui evidenzia così anche il valore storico: l'autore inizia dalle prime testimonianze duecentesche ed emiliane, vale a dire alcuni sonetti spicciolati delle *Rime* nei *Memoriali* bolognesi (p. 57), per delineare la tradizione settentrionale e toscano-umbra delle *Rime* e della *Vita nova*. Grimaldi riserva d'altro canto un'attenzione speciale alla «straordinaria diffusione» trecentesca della *Commedia* sin dagli anni Trenta a Firenze (p. 62), dove vennero confezionati i più importanti manoscritti delle *Rime*, della *Vita nova*, della *Commedia*, insieme con «alcune tracce di opere che avranno una più ampia divulgazione solo più tardi, come il *Convivio* e l'*Epistola a Cangrande*» (*ibid.*). La rassegna incomincia dall'importante codice fiorentino Chigiano L VIII 305 e si rivolge successivamente ai manoscritti prodotti dagli *scriptoria* trecenteschi, con l'identificazione di alcune 'mani' che hanno avviato la trasmissione coeva della *Commedia*. Un certo rilievo viene dato da Grimaldi alla collocazione stemmatica dei

singoli testimoni, allo scopo di chiarirne il ruolo nella tradizione. La descrizione dei codici offerta rivela anche un'attenzione dell'autore per la filologia materiale. È quanto emerge, ad esempio, dall'analisi dei primi tentativi di commento della *Commedia* (nella forma testo e commento, in prosa o in versi, p. 69) e del codice Chigiano, la cui *dispositio* interna di autori e metri riformula il canone della poesia dei primi secoli (pp. 63-64). Viene dato ampio spazio all'attività di Giovanni Boccaccio copista di Dante, cui è intitolata un'ampia sezione del secondo capitolo (*L'officina di Boccaccio*, articolata in *Commedia*, *Vita nova*, *Rime* e *Opere latine*, pp. 70-80): le copie autografe di Boccaccio «hanno infatti influenzato profondamente le dinamiche della trasmissione e hanno contribuito a fondare l'autorità di Dante quale primo classico della letteratura italiana» (p. 70). Il ruolo di Boccaccio nella diffusione delle opere dantesche, specie di *Rime*, *Vita nova* e *Commedia*, trascritte «in quattro importanti codici [...] strettamente legati tra loro» (p. 71), viene mostrato alla luce degli studi di carattere filologico, da De Robertis a oggi: è quanto accade, ad esempio, per la serie delle quindici canzoni distese, presentata sulla base delle deduzioni di De Robertis come «non esclusiva delle copie di Boccaccio» (p. 78) e da ricondurre verosimilmente a uno stadio antecedente alla formazione del gruppo di testimoni originato dall'autografo Toledano (To). L'ipotesi di De Robertis, per cui Boccaccio non sarebbe quindi «il 'padre' di questa famiglia» ma «il figlio più prolifico» (*ibidem*) da cui dipende un'ampia serie di *descripti*, viene poi comprovata dalle ricerche successive sul tema, puntualmente segnalate dall'autore (fra gli altri quelle di Leonardi, Berisso, e dello stesso Grimaldi). Completano infine il discorso sulla trasmissione alcuni cenni alle stampe d'età moderna e all'operato di Lorenzo Bartolini, Federigo Ubaldini e Bartolomeo Perazzini fra Cinque e Settecento, cui Grimaldi assegna importanza per lo sviluppo di un metodo utile alla filologia dantesca (pp. 84-85).

Nel terzo capitolo, *Critica del testo e prassi editoriale* (pp. 87-147), l'autore analizza la metodologia della disciplina: in questa sede ripercorre le fasi del metodo Lachmann applicandolo alle opere di Dante presentate nelle pagine precedenti. La trattazione ha inizio dal *Fiore*, esempio di tradizione a *codex unicus* e di filologia attributiva: Grimaldi discute i problemi che germinano in sede editoriale e il lavoro dei critici che hanno dibattuto sulla paternità dantesca del poemetto, a partire da Contini editore del *Fiore* e il *Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri* (1984). L'«edificio» continiano (p. 89) viene presentato dall'autore a partire dalle ipotesi a sostegno dell'attribuzione («affermazioni preliminari

da verificare attraverso fatti sperimentali», p. 90), che trovano una loro riprova nell'edizione del 1984. Anche in questo caso, Grimaldi affronta il tema attraverso le differenti posizioni degli studiosi e ricorda Stoppelli fra le voci che recentemente hanno riaperto il dibattito: mostra infatti come, pur prendendo avvio dai medesimi assunti linguistici di Contini, il filologo ne abbia rovesciato le tesi per mettere in dubbio anche la datazione del testimone, avvalendosi della perizia paleografica di Teresa De Robertis. Come sottolinea l'autore, l'ipotesi di un allestimento del codice «successiva al 1330, forse verso la metà del Trecento» (p. 96) non esclude la paternità dantesca, ma apre senz'altro a nuove possibili cronologie della «consecuzione *Rose-Commedia-Fiore*» (*ibidem*). Il metodo della filologia dantesca è affrontato da Grimaldi anche in prospettiva storica, come accade nella *collatio* dei testimoni della *Commedia*: la questione viene ricostruita diacronicamente a partire dal primo tentativo di collazione dei codici della tradizione, nell'edizione degli accademici della Crusca (1595), per passare a celebri scelte otto-novecentesche: la «collazione di 407 testimoni per un unico canto (*Inf. III*)» (p. 98) da cui parte il lavoro di Witte e la *collatio per loci critici* suggerita, con alcune differenze, da Monaci e da Moore. L'autore si spinge fino alle soluzioni degli ultimi editori: quella limitata ai codici *dell'antica vulgata* (Petrocchi); quella rivolta a tutti i testimoni contenenti almeno una cantica (Sanguineti); e quella per *loci*, che amplia tuttavia il canone di Barbi (Trovato). Il momento della *classificatio* viene invece mostrato attraverso l'operato di Barbi e Petrocchi, nelle due edizioni che hanno fatto 'scuola', vale a dire quella della *Vita nuova* (1907, 1932) e quella della *Commedia secondo l'antica vulgata* (1966-1967). In entrambi i casi, Grimaldi ripercorre «lo scrutinio degli errori, delle lacune e delle varianti caratteristiche» (p. 107) che hanno consentito agli editori di enucleare le varie famiglie della tradizione di *Vita nova* e *Commedia*. Anche nella disamina della *constitutio textus* (pp. 121-125) l'autore ricorre all'allestimento dei testi critici di Barbi e Petrocchi, che diviene però funzionale alla presentazione di metodologie d'ordine generale: è il caso ad esempio degli «errori manifesti» dell'archetipo della *Vita nova* non imputabili all'autore, da emendare «dove possibile, per congettura» (p. 122), oppure delle tradizioni divergenti, per le quali si rendono necessari i criteri di «probabilità di trascrizione» e di «*usus scribendi* inteso nel senso più ampio» (*ibidem*). Grimaldi assegna poi ampio spazio alle questioni relative alla *Veste formale* dei testi (pp. 128-136), ancora una volta discusse attraverso le reali soluzioni adottate dagli studiosi della *Vita nova* e della già citata *Commedia secondo l'antica vulgata*, che, «una volta stabilita

la sostanza del testo, devono quindi elaborare diverse procedure per la restituzione della forma in assenza dell'originale o di riscontri possibili con le abitudini grafiche, fonetiche e linguistiche dell'autore» (p. 128). Il capitolo è concluso dall'illustrazione degli apparati critici (pp. 139-141) della *Vita nuova* (Barbi), della *Commedia* (Petrocchi) e delle *Rime* (De Robertis) e da un'interessante parentesi sugli *Antichi commenti* al Poema (distinti in commenti letterari, secolare commento e commenti figurati, pp. 143-144) e sulle loro edizioni, tendenzialmente «fondate su singoli testimoni» (*ibid.*). A corollario, Grimaldi aggiunge il paragrafo *Edizioni e risorse digitali* (pp. 146-147), in cui distingue i principali strumenti bibliografici, banche dati testuali e archivi digitali attualmente disponibili in rete.

In calce al volume si collocano una *Cronologia* (pp. 149-150), che intreccia le date della biografia di Dante con quelle (presumibili) di composizione delle opere e di allestimento dei principali manoscritti. Una *Bibliografia* essenziale (pp. 151-166) è poi dedicata dall'autore ai contributi che hanno fatto la storia della filologia dantesca e agli studi più recenti. Con questo corredo Grimaldi completa quindi il suo manuale che, se anche «non intende proporsi come una sintesi completa dello stato attuale degli studi danteschi» (p. 12), offre un *vademecum* didattico esaustivo e un valido punto di partenza per lo studio ecdotico delle opere di Dante e della loro tradizione, grazie a un discorso denso ma mai involuto, che interseca efficacemente problematiche della tradizione, principi teorici e implicazioni testuali.

ALESSANDRO VUOZZO

📖 *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci editore («Lingue e letterature Carocci», 385), 2022, pp. 378.

Risale al 1947 la caustica «noterella» con cui Benedetto Croce, liquidando in appena due paginette le pretese «Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori», tentava di screditare chi veniva allora esercitando la propria attività filologico-critica sulla tradizione manoscritta d'autore: «Io non vieto niente, né la soddisfazione della curiosità, né l'intrattenersi delle inezie quando pur premono cose maggiori – recita la sentenza conclusiva del filosofo – ma sgonfio l'una e le altre quando pretendono di essere critica affinata o integrazione della

critica seria».¹ L'anno successivo Gianfranco Contini nel pubblicare su *La Rassegna d'Italia* quello che sarà poi considerato il manifesto fondativo della variantistica, riprendeva il termine sprezzante utilizzato da Croce invertendolo di segno: nasceva la 'Critica degli scartafacci'.

La lettura dei saggi riuniti da Christian Del Vento e Pierre Musitelli nel volume collettaneo *Gli "scartafacci" degli scrittori*, nel cui titolo riecheggia quel dibattito di oltre settant'anni fa, consente di misurare la rilevanza che lo studio dei manoscritti d'autore, consolidatosi nell'arco di più generazioni, ha assunto oggi nel panorama dell'italianistica e di verificarne, attraverso casi esemplari, l'indispensabile apporto in sede critica. Una rilevanza che, come ricordano nell'*Introduzione* (pp. 11-16) i curatori, è in qualche modo inscritta nel codice genetico della nostra storia letteraria per almeno due ragioni: a causa della «precoce conservazione degli archivi letterari» italiani (p. 11), a partire cioè dal Medioevo, e per la «lunga tradizione di valorizzazione e studio dei manoscritti autografi» che si inaugura in Italia già alle soglie della prima modernità (p. 12). Alla ricostruzione di questa secolare tradizione culturale che dai commenti cinquecenteschi alle poesie volgari di Petrarca arriva fino alle applicazioni critiche della variantistica di Contini (e oltre), e del parallelo sviluppo delle tecniche ecdotiche cresciute a contatto con le carte d'autore, è interamente dedicata la *Parte prima* del volume. Nella *Parte seconda* l'indagine si allarga al rapporto tra testo e autore con contributi monografici che analizzano nello specifico la fenomenologia degli scartafacci di figure centrali della letteratura italiana dal Trecento all'Ottocento. Chiude la pubblicazione una lunga intervista dei curatori a Gianni Francioni dove vengono affrontate, *a parte editoris*, alcune questioni relative all'interpretazione dei manoscritti d'autore e alle modalità della loro rappresentazione editoriale, a partire dai casi peculiari di Beccaria e Gramsci.

Il saggio d'apertura «La "critica degli scartafacci" ai suoi albori», firmato da Christian Del Vento, propone al lettore un ampio percorso che attraversa la 'preistoria' della critica genetica alla ricerca delle prime manifestazioni di interesse per le varianti d'autore. In questa genealogia occupa un posto fondamentale Pietro Bembo con le *Prose della volgar lingua*, all'interno della cui esposizione trova spazio una ricognizione sulla trafia variantistica di alcune liriche di Petrarca desunte dalle sue carte autografe. Benché lo scopo di questa operazione rimanga essenzialmente didattico, in linea con un procedimento «ampiamente attestato nella retorica clas-

¹ B. Croce, «Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori», *Quaderni della Critica*, III, 9 (1947), pp. 93-94.

sica e nella filologia umanistica» (p. 45) il cui fine è mostrare attraverso il confronto tra lezioni diverse come una sia migliore delle altre, nelle *Prose* le varianti genetiche «acquistano un inedito spessore diacronico, che è anche conseguenza dell'identificazione da parte di Bembo dell'ultima volontà dell'autore e della nozione di testo definitivo come criteri eccodotici» (p. 43). Sempre in ambito petrarchista si muove il letterato lucchese Bernardino Daniello che nel 1541 utilizza le varianti allora note del *Canzoniere* per approntarne un nuovo commento. L'approccio critico segue qui ancora un «paradigma aprioristico e teleologico per cui si presumeva che correggendo sé stesso l'autore non avrebbe potuto che migliorare il proprio testo» (p. 30), ma il grande successo editoriale a cui andò incontro il commento di Daniello, che già nel 1549 ne allestì una seconda edizione in cui veniva enfatizzata l'importanza delle mutazioni, testimonia della progressiva affermazione anche presso i lettori di una certa sensibilità per le varianti autografe. Il compimento di tale processo può essere rintracciato nella pubblicazione da parte di Federigo Ubaldini dei frammenti del cosiddetto "Codice degli abbozzi" di Petrarca (1642), riprodotti nella loro *facies* originale attraverso raffinati procedimenti tipografici. Del Vento dimostra quindi come a questo indiscusso vertice nella storia della "protocritica delle varianti" non segua, come altri hanno sostenuto, una scomparsa dell'interesse verso i manoscritti d'autore, ma che esso risulti invece «meno sporadico e sussultorio» (p. 48) se si guarda con attenzione alla produzione editoriale tra Cinque e Settecento. Ciò consente inoltre di meglio valutare la reale portata della "riscoperta" novecentesca degli scartafacci, anch'essa da leggersi all'interno di questa tradizione di lungo corso, di cui rappresenterebbe in qualche modo la tappa più avanzata.

Il secondo capitolo, scritto da Paola Italia, si collega idealmente a questa estrema fase dell'itinerario evolutivo della variantistica per ripercorrere la *querelle*, evocata in apertura, sugli "scartafacci" e mettere in luce il retroterra intellettuale di questo «snodo culturale fondamentale di dimensione europea» (p. 53). Alla base della proposta critica di Contini, abbozzata fin dalla nota recensione del 1937 «Come lavorava l'Ariosto», sta infatti una «nuova concezione del testo» (p. 60), inteso non più come *dato* ma come *processo*, che il filologo aveva tratto dal magistero di alcuni letterati francesi, Paul Valéry su tutti. Determinante in questo senso secondo la ricostruzione di Italia fu la visita di Contini in quello stesso 1937 all'Exposition internationale des Arts et Techniques di Parigi dove era allestita una mostra di manoscritti di autori francesi moderni promossa da Valéry con l'intento di costituire un primo abbozzo di un Museo della Letteratura, da intendersi come vero e proprio «atto fondativo» (p. 60) sia della cri-

tica genetica francese che, via Contini, della critica delle varianti. L'autrice procede riannodando i fili dell'articolato dibattito sugli "scartafacci" che coinvolse nell'immediato dopoguerra buona parte dell'intellettualità italiana per concludersi, almeno simbolicamente, con la pubblicazione del saggio continiano *La critica degli scartafacci* (1948). Di esso viene fornito un puntuale confronto tra la prima redazione (conservata in un manoscritto oggi alla Fondazione Franceschini di Firenze) e quella definitiva, in modo da mettere meglio a fuoco «le motivazioni sottese al testo, le reali argomentazioni, i veri destinatari» della polemica (p. 75). Emerge in sintesi da questa lettura «la volontà di Contini di presentare la critica delle varianti come una 'variante di metodo' nell'idealismo e non un metodo sostitutivo ad esso» (p. 80) pur nella ferma convinzione che soltanto su un approccio filologico al testo possa fondarsi l'autentico atto critico.

La seconda sezione del volume, come si è detto, è dedicata al rapporto tra *L'autore e i suoi scartafacci*. Gli autori presi in considerazione e affrontati da altrettanti studiosi sono: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Marino, Pietro e Alessandro Verri, Alfieri, Leopardi e Manzoni. Ogni contributo riflette quindi sulla particolare funzione che gli scrittori assegnano di volta in volta al proprio archivio letterario, illustrando le peculiari pratiche di lavoro di ciascuno sulle proprie carte e aprendo a considerazioni critiche assai stimolanti. A tale descrizione è spesso associata una parallela rassegna delle modalità di studio e di edizione di cui quei materiali sono stati oggetto nel tempo che permette di osservare retrospettivamente lo sviluppo degli studi filologici applicati ai manoscritti d'autore. La densità dei singoli saggi e la vastità delle nozioni che abbracciano non ci consentono di darne qui l'illustrazione distesa che meriterebbero; ci limiteremo perciò a segnalarne molto sinteticamente i principali temi di riflessione.

Alessandro Pancheri analizza lo scartafaccio più celebre della tradizione italiana, il cosiddetto "Codice degli abbozzi" di Petrarca (l'attuale ms. Vat. Lat. 3196 della Biblioteca Apostolica Vaticana). La principale evidenza oggettiva che ci impone, ancor prima che lo studio, l'esistenza stessa di questo codice è che Petrarca «teneva un archivio organizzato della propria produzione letteraria, a futura e presente memoria di tutte le fasi del processo elaborativo delle sue composizioni» (p. 92); un archivio cioè che si presenta innanzitutto come «strumento di lavoro» del poeta utile a ripensare costantemente il rapporto con la propria opera (p. 95). Approfondendo l'esame del manoscritto si può poi apprezzare quella che Pancheri definisce la dimensione «canzoniere-centrica del manufatto» (p. 97) che renderebbe le carte del "Codice degli abbozzi" il

«punto di partenza e di arrivo delle informazioni necessarie al *making* del libro» (p. 114). Insieme alle minute analisi che l'autore ci offre sul funzionamento di questo manoscritto, nelle ultime pagine del contributo è ripercorsa la lunga storia editoriale degli autografi petrarcheschi (pp. 119-122).

Il caso di Boccaccio è trattato da Claude Cazalé Bérard che si concentra sul *corpus* degli zibaldoni autografi, i quali contengono «appunti, compendi, testi propri e altrui, testimoni del travaglio di formazione dell'autore» (p. 126). La studiosa avverte però che non ci troviamo davanti a mere compilazioni disordinate e casuali, bensì alla «scelta premeditata di materiali selezionati in base all'argomento, all'area culturale e linguistica» (p. 128) che riflettendo «l'intento programmatico che guidava l'autore nella sua elaborazione di un repertorio delle forme poetiche» (p. 130) ci consente oggi di ricostruire la sua *poetica in fieri*. Nell'ultimo paragrafo viene presentata l'edizione digitale dello Zibaldone Laurenziano (pp. 140-142).

Nel capitolo dedicato ad Ariosto Simone Albonico ritorna sul dibattito che ha dato origine alla critica delle varianti focalizzandosi sull'edizione Debenedetti dei *Frammenti autografi dell'Orlando furioso*, di cui viene fornita una puntuale descrizione, e sulla famosa recensione che gli dedicò Gianfranco Contini, sottolineando lo scarso interesse del critico per gli «aspetti 'materiali' del testo manoscritto» e per i «dettagli della resa editoriale» (p. 150). A fronte di questo celebre episodio della storia della variantistica viene quindi riconsiderata la peculiarità dei manoscritti del poeta estense e messa in luce la complessa fenomenologia dei *Frammenti* (pp. 153-162).

Con Tasso ci spostiamo su una tipologia particolare di autografi rappresentata dalle postille ai libri della sua biblioteca, che come illustra Franco Tomasi rientrano a pieno titolo nel dossier genetico delle opere dello scrittore. Si può infatti individuare una «traiettoria spesso rettilinea che dalla lettura conduce alla annotazione marginale per giungere poi sino all'inserimento della singola tessera di testo postillato all'interno della poesia o, più spesso, della prosa tassiana» (p. 164). Dopo aver esaminato le pratiche di lettura caratteristiche del poeta (pp. 169-173), Tomasi passa in rassegna le soluzioni editoriali finora sperimentate per i postillati tassiani e ne discute le problematicità (pp. 173-183).

La situazione delle carte autografe di Marino si presenta quanto mai lacunosa a causa della precisa volontà dell'autore di non conservare materiali che potessero certificare la sua responsabilità nella composizione di opere oscene e burlesche o anche soltanto amorose – l'autografo, insomma, come «prova di reità» (p. 188). Clizia Carminati ricostruisce

la questione e analizza il limitato *corpus* di manoscritti d'autore sopravvissuti, che «spesso documentano in diacronia stadi dell'elaborazione testuale portatori di lezioni non del tutto corrispondenti a quelle delle edizioni a stampa» (p. 193), osservando però che nel caso di Marino le carte autografe possono essere guardate non tanto o non solo come testimoni del processo compositivo, ma come «documenti di un modo di porsi dell'autore, di disegnare la propria figura di letterato» (p. 205).

Pietro e Alessandro Verri vengono trattati congiuntamente da Pierre Musitelli dal momento che è proprio nella corrispondenza fra i due che si assiste alla genesi e alla revisione delle rispettive opere. In questo caso è quindi il carteggio a rappresentare il luogo privilegiato del «laboratorio di scrittura» (p. 207), e le lettere sono i supporti che testimoniano il lavoro incrociato sui testi. Di questi supporti Musitelli individua tre tipologie diverse utilizzate «sia simultaneamente che in momenti diversi» durante la revisione (p. 213), e che rientrano a tutti gli effetti nel cantiere genetico delle opere dei due fratelli.

La prospettiva utilizzata da Monica Zanardo per approcciarsi agli autografi alfieriani è quella di verificare la dinamica di interazione che lega l'archivio privato dello scrittore con la scrittura autobiografica della *Vita* nelle sue diverse fasi redazionali. Tale indagine viene condotta sugli ultimi capitoli dell'*Epoca terza* riconosciuti come la «zona testuale più mobile dell'autobiografia» (p. 241). Ne risulta che se durante la prima fase di revisione del testo Alfieri «è ancora propenso a verificare oggettivamente il dato narrato» sui propri documenti d'archivio, passando alla fase finale e tardiva di correzione «aumenta il tasso di costruzione (e di manipolazione) dei fatti al fine di restituire un'architettura complessiva di cui l'autore ha parzialmente riassetato – col senno di poi – il disegno complessivo» (pp. 270-271). La verità documentale dell'archivio sembra insomma venire in qualche modo piegata alla nuova verità proposta dalla narrazione autobiografica.

I *Canti* di Leopardi sono un oggetto da sempre privilegiato dagli studi variantistici, tanto che, come ricorda Margherita Centenari, è stato spesso «istituito il necessario confronto tra la loro vicenda euristica e la nascita e il consolidamento della filologia d'autore come branca autonoma della filologia» (p. 273). L'autrice analizza le diverse edizioni critiche della raccolta poetica – diverse per impostazione ermeneutica e non soltanto per resa editoriale – allestite nel corso dell'ultimo secolo, a partire dall'edizione pionieristica di Moroncini 1927 fino ad arrivare a quella diretta da Gavazzoni nel 2006 (pp. 282-293). Insieme a tale rassegna critica, l'autrice illustra la particolare fenomenologia degli autografi

leopardiani, che si presentano come «carte-laboratorio, funzionali non tanto al passaggio da un'ancora magmatica forma di redazione privata dei testi alla loro versione stampabile, quanto piuttosto alla permanenza di questi nella fase dell'elaborazione poetica» (p. 281).

L'ultimo autore trattato è Manzoni, a partire dalla cui opera Giulia Raboni svolge alcune considerazioni generali sulle divergenze e le convergenze tra filologia d'autore e *critique génétique* (pp. 295-297). Viene dunque affrontato il percorso genetico dei *Promessi sposi* dimostrando la necessità, critica ancor prima che ecdotica, di pubblicare separatamente le redazioni intermedie del testo alla luce dello specifico *modus operandi* di Manzoni, per cui «la costruzione narrativa si elabora in diretta, nel momento stesso della realizzazione, senza appoggiarsi a materiali (scatole, appunti, guide) preesistenti, adattandosi ma anche esponendosi a continui riaggiustamenti in corso d'opera» (p. 298).

La sezione conclusiva del volume ospita un'intervista dei curatori a Gianni Francioni, storico della filosofia ed editore critico di Beccaria e Gramsci. Il dialogo si concentra sui problemi ecdotici e interpretativi posti dalla storia genetica dei *Delitti e delle pene* e dei *Quaderni del carcere*, ma non si limita ad una esposizione di questi due casi di studio poiché allarga la riflessione a questioni metodologiche di carattere generale. Si vede qui come la filologia d'autore e la *critique génétique* francese possano essere fruttuosamente applicate anche allo studio di testi non letterari – o per lo meno di testi in cui la "letterarietà" è un carattere, per così dire, secondario –, dal momento che permettono di scomporre nelle sue diverse articolazioni il «pensiero in movimento» (p. 335) e di accogliere quindi all'interno dell'interpretazione l'aspetto dinamico proprio di ogni atto intellettuale e creativo.

ARIANNA CAPIROSSI

📖 Raffaello Bertieri, *Come nasce un libro*, a cura di Giuseppe Cantele ed Elsa Zaupa, introduzione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Typographica», 5), 2021, pp. XII + 243, € 22, ISBN 978-88-949-1160-2.

📖 Giacinto Carena, *Le parole del libro. Stampatore. Fonditore di caratteri. Legatore di libri. Cartaio*, a cura di Giuseppe Cantele, Alessandro Corubolo, Elsa Zaupa, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 5), 2021, pp. 157, € 15, ISBN 979-12-596-0031-8.

📖 Giacomo Bobbio, *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti*, a cura di Giuseppe Cantele, prefazione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 6), 2021, pp. 383, € 20, ISBN 979-12-596-0026-4.

La casa editrice Ronzani, nata nel 2015, ha fin da subito rivolto un particolare interesse alla divulgazione della cultura editoriale e tipografica. Nel 2021 la sua collana «Storia e culture del libro» si è arricchita di tre volumi suggestivi e, nel contempo, di grande valore documentario: *Come nasce un libro* di Raffaello Bertieri, che rientra in «Typographica», sezione dedicata agli aspetti tecnici dell'arte tipografica; *Le parole del libro* di Giacinto Carena e *Fra tipi e copie* di Giacomo Bobbio, che rientrano invece in «Documenti», sezione dedicata alla storia del libro a stampa.

Raffaello Bertieri (1875-1941) percorse tutti i gradini di carriera nell'industria editoriale e contribuì al rinnovamento della tipografia italiana, forte anche dell'influenza che poteva esercitare con l'incarico di podestà, che detenne ad Asso (Milano) dal 1926 fino alla sua morte. Di Bertieri, Ronzani aveva già pubblicato nel 2019 *20 alfabeti brevemente illustrati*, ristampa in facsimile della prima edizione del 1933, condotta prestando particolare cura a tutti gli aspetti materiali: tale cura si evince fin dalla copertina, impressa con il torchio a mano. Similmente, *Come nasce un libro* è l'edizione in facsimile della prima edizione del 1931, uscita a Milano per i tipi dell'Istituto Bertieri con lo scopo di valorizzare le diverse professioni legate alla produzione di un libro, rendendole note al grande pubblico. La prefazione di Alessandro Corubolo, intitolata *Raffaello Bertieri e l'arte del libro* (pp. vii-xii), presenta al lettore la prima edizione nella sua genesi e nei suoi aspetti materiali: formato, carattere, carta. L'opera di Bertieri è un tassello imprescindibile per la ricostruzione della storia della produzione libraria italiana dei primi decenni del Novecento. Il volume presenta le fasi di costruzione, decorazione, stampa, legatura e rilegatura (officinale o d'arte) del libro, per ognuna delle quali sono illustrate le competenze tecniche e artistiche necessarie a svolgere il lavoro. Nel capitolo *La costruzione del Libro* (pp. 21-93), Bertieri invita a considerare il Libro (che scrive rigorosamente con iniziale maiuscola) come un'«espressione d'arte» (p. 23) con un valore proprio e non meramente accessorio. Gli obiettivi principali dell'autore sono informare il pubblico sul complesso e delicato processo di produzione di un libro ed esaltare la perizia dei bravi artigiani, auspicando un risollevarmento delle sorti del libro italiano (come sottolinea sia nell'introduzione *Come*

nasce un Libro, pp. 19-20, sia nella *Conclusion*, pp. 241-243). Egli tenta di rendere il lettore più sensibile agli elementi che conferiscono bellezza grafica al libro, fornendo nozioni di base di *design*. Allo stesso tempo, mette in guardia il lettore dalle produzioni dei tipografi dilettanti che stampano senza preparazione e senza gusto (pp. 26-27). Bertieri invita a riflettere sulla mole e insieme sulla delicatezza del lavoro da svolgere a partire da un manoscritto d'autore (di cui un esempio è riprodotto a p. 29) con l'obiettivo di rendere la fruizione del testo il più agevole possibile. Bertieri inoltre spiega che è importante conoscere il valore espressivo dei vari tipi di caratteri, ognuno dei quali si adatta a certe tipologie di testi e non ad altre. Ogni carattere ha propria «fisionomia ed espressione» (p. 35), può essere «presuntuoso» o «tranquillo», «spensierato» o «compassato»... (pp. 36-37). Bertieri sostiene l'importanza di avere «pagine chiare e luminose» indipendentemente dal genere di pubblicazione (p. 47); per novelle o romanzi in particolare dovrebbero sempre essere «leggere, brevi ed ariose» (p. 50). Fondamentale è anche la giusta proporzione tra dimensione del carattere e larghezza delle righe (p. 53). L'autore fornisce poi indicazioni sulla costruzione del frontespizio (p. 56 e ss.), portando come esempio il proprio libro. Dopo ciò, si sofferma lungamente sui peggiori nemici dello stampatore: i refusi (p. 68 e ss.). Essi sorgevano principalmente a causa di lettere mal ricollocate negli appositi cassetti dagli scompositori, e risultava assai difficile scovarli: spesso nemmeno la correzione delle bozze serviva allo scopo. Ancora più insidiosi dei refusi sono i malintesi (p. 75), ovvero gli errori commessi dai compositori che leggono una parola diversa rispetto a quella riportata nel manoscritto (es.: *assenso* che diventa *assenza*). Utile è la discussione sull'eziologia di questi errori; *in primis* troviamo la distrazione del compositore, ma anche l'inaccuratezza dell'autore, che può contribuire ai fraintendimenti consegnando in tipografia manoscritti in grafia difficilmente intelligibile (p. 80). L'arduità di lettura dei manoscritti spesso però deriva non tanto dalla grafia, quanto dall'«inquietudine» (p. 82) di quegli autori che consegnano pagine minate dai ripensamenti e cosparse di correzioni. Stesso problema presentano gli originali dattilografati e poi corretti a mano. Possibile fonte di errori è anche la fase di correzione di bozze: non di rado l'autore interviene pesantemente sulle bozze, sia quando sono ancora in colonna (ovvero, non suddivise in pagine), sia quando sono già impaginate. Paradossalmente, sono pertanto le 'manie di correzione' di alcuni autori ad aumentare il rischio di errori nel libro.

Il capitolo *La decorazione del Libro* (pp. 95-128) tratta delle illustrazioni e dei fregi. Le illustrazioni possono avere funzione d'abbellimento oppure, in caso di opere tecnico-specialistiche, di completamento. Bertieri rileva

che nei suoi anni esiste una moda del libro illustrato, e spiega il fenomeno con l'intento – prettamente commerciale – degli editori-tipografi di sgominare la concorrenza. Secondo l'autore, il medesimo obiettivo portò i primi stampatori ad abbondare con le decorazioni, nel caso specifico per «vincere la concorrenza del Libro manoscritto e miniato» (p. 98). Bertieri si sofferma quindi sull'impiego delle silografie, dalle più semplici (iniziali maiuscole, bordure) alle più complesse (fregi elaborati, figure). Ben presto, tutti i tipografi ne ebbero qualcuna a disposizione, sebbene nella maggior parte dei casi si trattasse di materiali di seconda mano, acquistati da altri tipografi o comunque già utilizzati in altre edizioni. Bertieri segnala inoltre la difficoltà di attribuzione delle tavole silografiche, dato che dei maestri silografi del tempo non rimane quasi nessun nome. Egli fa inoltre notare che la creazione di una silografia prevedeva due fasi, il disegno dell'illustrazione e l'incisione della tavola in legno, che spesso coinvolgevano due artisti diversi. Bertieri passa poi in rassegna le tecniche di illustrazione coeve: la silografia e l'incisione fotochimica (pp. 106-118). Di seguito, discute i criteri di applicazione delle decorazioni e delle figure al libro (pp. 118-126); i criteri esposti riflettono il gusto dell'autore, affinato dalla lunga esperienza in ambito tipografico, per cui è essenziale creare pagine equilibrate in cui le immagini si sposano armonicamente con il testo. Il tipografo esperto adempie questo compito meglio di chiunque altro, ma talvolta è l'autore stesso a esprimere preferenze sulla collocazione delle immagini; ad esempio, frequentemente richiede di inserire le figure nei pressi del testo in cui vengono richiamate. Bertieri invita i tipografi a soppesare bene le richieste degli autori (che nella maggior parte dei casi non hanno competenze grafiche), e invita, quando è il caso, a disobbedire, «ché una brutta pagina è un danno per il libro e anche per l'autore» (p. 124).

Il capitolo *La stampa del Libro* (pp. 129-167) descrive il processo che va dall'allestimento della forma tipografica all'impressione della composizione sulla carta. Bertieri insiste sull'importanza dell'equilibrio tra parte stampata e bianco sulla pagina. Ampi margini bianchi ai lati sono necessari per difendere lo specchio di stampa dai pericoli esterni: «La polvere, l'umido, le dita del lettore, la macchina tagliatrice del rilegatore» (p. 135). L'autore si sofferma poi sulle mansioni e le competenze dell'impressore, che deve tenere sotto controllo moltissime variabili e ovviare ai difetti dei materiali. Si affronta così il problema dell'usura dei caratteri nel tempo (p. 139): per compensare i caratteri imperfetti, l'impressore deve eseguire con perizia l'operazione del taccheggio (p. 140), che può essere svolta anche per le incisioni (p. 146). L'impres-

sore deve inoltre prestare attenzione alle quantità di inchiostro: le pagine devono risultare omogenee e regolari, senza difetti o eccessi d'inchiostro. Complicazioni ulteriori sono dovute all'alterabilità degli inchiostri e della carta, soprattutto per fattori climatici (temperatura e livello d'umidità). In aggiunta, poiché in età moderna si sono moltiplicate le tipologie sia d'inchiostro che di carta, è aumentata la complessità del lavoro e quindi le competenze necessarie ai tipografi e ai loro operai. Le sempre più numerose varianti nella composizione degli inchiostri e nelle qualità della carta rendono difficile prevedere con precisione il risultato finale della pubblicazione. Un aspetto da non trascurare è anche l'odore del libro (pp. 156-157), che può essere reso piacevole grazie a una buona scelta di inchiostri e carta. Nella parte finale del capitolo, Bertieri descrive le difficoltà della stampa a più colori (p. 158), i criteri di scelta della carta (p. 163) e le tipologie di carte, suddividendole in sei gruppi: carte da scrivere, per stampati, a mano, colorate o a fantasia, patinate, varie; ogni gruppo contiene vari tipi, diversi per consistenza e superficie (pp. 164-167).

Il capitolo *La legatura del Libro* (pp. 169-179) descrive le operazioni di taglio, piegatura, ordinamento fascicoli, cucitura e pressatura. La fase di raccolta e ordinamento dei fascicoli è determinante e richiede una estrema attenzione per evitare di assemblare copie con fascicoli doppi o mancanti. La perdita di fascicoli o pagine può inoltre essere favorita da una cucitura difettosa (p. 174). Bertieri lamenta che, nonostante la sua importanza, la legatura venga purtroppo spesso «considerata una funzione secondaria» dagli stessi editori (p. 178).

Gli ultimi due capitoli sono dedicati alla rilegatura, che consiste nel dare al libro una struttura più solida con una seconda cucitura e l'applicazione dei piatti anteriore e posteriore. Questo passaggio in origine veniva spesso lasciato all'acquirente, in quanto il tipografo si limitava alla legatura. Il capitolo *La Rilegatura officinale* (pp. 181-190) prende in esame la rilegatura realizzata in serie, mentre il capitolo *La Rilegatura d'arte* (pp. 191-239), che ha un'estensione ben maggiore, lumeggia le tecniche dei maestri rilegatori. Bertieri deplora il poco apprezzamento dato in Italia alla rilegatura d'arte. Ne approfitta per fornire un panorama della millenaria storia della rilegatura, dagli astucci cilindrici in cui si conservavano le strisce di papiro e pergamena, alle rilegature impregiate con oro, argento e pietre dell'alto Medioevo, fino a quelle, più moderne, in pergamena o cuoio. Sul cuoio potevano essere impresse decorazioni con appositi punzoni, a secco o in oro. I piatti in legno furono abbandonati nel xv secolo, anche per il pericolo dei tarli, e sostituiti da piatti in

cartone. Secondo Bertieri, il periodo d'oro della rilegatoria italiana fu la prima metà del Cinquecento, in cui si realizzarono veri e propri capolavori di scolpitura. È poi illustrato il procedimento della mosaicatura (p. 214). Nella conclusione, Bertieri consiglia al suo pubblico di diffidare dai «tosalibri» (p. 235), rilegatori dilettanti che rovinano il lavoro del tipografo, mentre i veri maestri rilegatori lo sanno valorizzare.

L'opera di Bertieri è corredata da centoventisette figure, di cui è presente l'indice (*Indice alfabetico delle figure*, pp. 13-16). In qualche caso, la consultazione delle figure risulta disagiata, poiché sono sparse all'interno del volume e spesso richiamate a distanza di molte pagine.

Bertieri, come abbiamo mostrato, esamina tutti gli aspetti materiali del libro (financo l'odore!), niente affatto secondari per ciò che concerne la ricezione di un'opera. Presenta con precisione tutte le professionalità che concorrono alla realizzazione di un libro e che possono agevolare il compimento delle intenzioni dell'autore – oppure, al contrario, interferire con esse. Può risultare difficile ricostruire le responsabilità delle scelte grafico-editoriali (e talvolta degli errori) in un libro: nello studio filologico, sarebbe sempre utile avere a supporto documentazione e carteggi che attestino i contatti tra autori, editori e tipografi. Come risulta chiaro dalla lettura del volume, un libro è da considerarsi come il prodotto delle competenze e della perizia di più personalità, tra le quali l'autore, l'editore e il tipografo sono le principali, ma non le uniche: ciò non è mai da sottovalutare quando si fa filologia dei testi a stampa.

Giacinto Carena (1778-1859), naturalista, si occupò anche di lessicografia delle scienze, delle arti e dei mestieri. *Le parole del libro* è una raccolta di lemmi estratti dalla seconda parte del suo *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana*, intitolata *Vocabolario metodico d'arti e mestieri* e uscita nel 1853 a Torino (Stamperia Reale). Il *Prontuario* careniano, un tentativo di sistematizzare la terminologia italiana delle discipline tecniche, rimase a lungo un punto di riferimento per studiosi e scrittori, tra i quali Alessandro Manzoni. A seguito della lettura della prima parte, pubblicata nel 1846 a Torino (Stabilimento Tipografico Fontana) e intitolata *Vocabolario domestico*, Manzoni indirizzò a Carena la celebre epistola *Sulla lingua italiana* del 26 febbraio 1847. Sono quattro i lemmi, o meglio, per utilizzare il termine careniano, gli articoli ripubblicati del *Vocabolario metodico*, e riguardano alcuni mestieri fondamentali del libro: *Cartajo*, *Stam-*

patore, Fonditore (di caratteri) e Legatore di libri. Nella prefazione intitolata *Parole preziose* (pp. 7-17) il curatore Alessandro Corubolo spiega efficacemente le innovazioni apportate da Carena alla lessicografia di arti e mestieri: non più un vocabolario strutturato in ordine alfabetico, ma in gruppi di significato; l'impegno nel non basarsi tanto su dizionari precedentemente compilati quanto sull'uso vivo degli artigiani toscani e in particolare fiorentini; la presenza di un indice metodico di voci per ogni mestiere. L'editore contemporaneo non tralascia di inserire la *Prefazione* dell'autore (pp. 21-34) nonché l'utile *Indice dei nomi* (pp. 151-157), traendolo dall'*Indice generale alfabetico del Prontuario* (1851-1853, Torino, Stamperia Reale). Il recupero delle voci relative ai mestieri del libro realizzate con acribia da Carena è benemerito e consente di ricostruire in dettaglio, tramite le parole in uso e i loro significati, gli aspetti pratici della lavorazione del libro nelle botteghe ottocentesche. Nel libro si susseguono così la *carta velata* (o *velina*), il *punzone* e il *bulino*, il *torchio*, la *legatura* insieme ad altre decine di termini che ricreano l'universo dei molteplici artigiani chiamati alla realizzazione del libro. Nell'articolo *Stampatore* (pp. 41-93) non mancano voci squisitamente inerenti a ortografia e punteggiatura: *accentuare*, *punteggiare*, *virgola*, *virgolette*, *apostrofare*, *sgraffa*, *spazieggiare...*

Giacomo Bobbio (1848-1924) fu soldato garibaldino, giornalista e tipografo. Nel 1876, ad appena 28 anni, il suo impegno nell'editoria era già così consolidato che divenne direttore della Tipografia del Senato. Ronzani, che di Bobbio aveva già riedito *I materiali e i prodotti tipografici* del 1880 (2020), ripubblica in *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti* l'omonima seconda edizione della raccolta di quarantadue articoli precedentemente pubblicati su riviste quali «L'Arte della Stampa». Questa seconda edizione era uscita a Roma nel 1914 presso E. Loescher e W. Regenber; la prima edizione era dell'anno precedente, pubblicata dalla Tipografia del Senato a Roma con il titolo *Fra tipi e copie. Variazioni su temi tipografici*. Queste prime edizioni sono ormai diventate estremamente rare; la pubblicazione di Ronzani, corredata della *Prefazione* di Alessandro Corubolo (pp. 7-12), rende così più accessibile questa opera affascinante e avvincente, che attraverso gli articoli di Bobbio ci porta a Subiaco, ripercorrendo in pagine piene di meraviglia l'impianto della prima tipografia in Italia (*Gli antesignani*, pp. 15-20); a Tivoli, narrando lo sviluppo dell'arte tipografica in questa città (*Per la storia minuscola*, pp. 66-80); all'incontro con Edmondo De Amicis (*Edmondo De Amicis e i giornali militari*, pp. 313-318); al primo congresso di editori, tipografi

e librai italiani tenutosi a Torino nel 1869 (*Lusso, sciali e miseria*, pp. 97-104); ma soprattutto nei luoghi di lavoro dei direttori di tipografie e dei loro operai. È questa l'ambientazione della maggior parte degli articoli bobbiani, che presentano al lettore le condizioni e i rapporti di lavoro nelle officine tipografiche (si vedano ad es. *Sabati senza sole*, pp. 91-96; *I decaduti*, pp. 105-111; *L'apprendista*, pp. 173-182; *Dove si lavora*, pp. 273-281; *Il riscaldamento nelle officine*, pp. 282-288), senza tralasciare un'indagine sul lavoro femminile, in cui tuttavia non mancano gli stereotipi di genere (*Il gentil sesso*, pp. 255-261). La prosa di Bobbio è agile e di piacevole lettura, ed è efficace soprattutto negli aneddoti e nei bozzetti umoristici, in cui emergono le parodie delle personalità che ruotano intorno all'industria tipografica, quali *Il cottimista eccezionale* (pp. 214-219), l'autore esordiente, l'editore di bassa lega, il correttore negligente (che appaiono in *Editori e autori*, pp. 296-312), i committenti scriteriati (*Il criterio di certi committenti*, pp. 325-331), quelli avventati e improvvisati (*La disdetta di un'editrice*, pp. 332-343) o quelli troppo pretenziosi (*Aristocrazia plebea*, pp. 344-357). Di particolare interesse sono i pezzi relativi alle pratiche correttorie, cioè al «duro, ingrato lavoro [...] del revisore di stampe!» (p. 185), nei quali si espone una variegata casistica di errori tipici dei tempi della stampa a caratteri mobili. In *La correzione* (pp. 183-194) emerge come la volontà dell'autore talvolta si disperda tra gli interventi di correttori e compositori, spesso disorientati dalla difficoltà di interpretare il pensiero autoriale «nei meandri dei periodi non sempre ben costruiti» (p. 186). Di non poco conto sono i problemi di spazieggiatura causati dall'aggiunta o eliminazione di virgole e le conseguenti ire dei compositori contro i «virgolai», cioè gli scrittori e i correttori che abusano di questo segno di punteggiatura (pp. 186-187). Bobbio riporta le continue discussioni sulla necessità o meno della virgola nei vari contesti, che non trovano soluzione poiché risulta impossibile fissare una norma una volta per tutte e mettere tutti d'accordo. Simili questioni sorgono per le iniziali maiuscole: «tanti sono i giudizi quanti i cervelli», non di rado mossi nelle loro convinzioni da questioni ideologiche (pp. 189-190). Le incertezze rimangono anche per la scrittura dei numeri, che possono essere in cifre o in lettere (pp. 190-191), nonché per l'impiego delle abbreviazioni (p. 192). Bobbio si sofferma sul lavoro ingrato del correttore (p. 193), il cui impegno è raramente riconosciuto. Le pagine conclusive sono dedicate agli errori causati dall'ignoranza, dalla disattenzione o dalla distrazione dei compositori (pp. 193-194), su cui si ritorna brevemente anche in *Fenomeni poco spiegabili* (pp. 195-202; p. 196). In *La scomposizione* (pp. 203-208), Bobbio sostiene che la divi-

sione del lavoro in tipografia dovrebbe seguire regole diverse rispetto all'industria meccanica; riflette in particolare sulla delicatezza del lavoro di scomposizione, che dovrebbe essere svolto con meticolosità e pertanto non dovrebbe essere lasciato interamente nelle mani degli apprendisti (p. 207). Essi, non allettati da una mansione poco costruttiva, finirebbero con lo svolgerla senza impegno, spianando il terreno agli errori in fase di composizione. Sull'estrema importanza del mantenere i materiali in ordine, in particolare nella cassa delle lettere, l'autore torna in *La 'coscienza'* (pp. 209-213; p. 212). In *Le ristampe* (pp. 220-224) è deplorata l'abitudine di alcuni autori di mandare in stamperia manoscritti con grafie illeggibili; si presentano poi le differenze tra composizione di ristampe e composizione di manoscritti. In *Editori e autori* (pp. 296-312) Bobbio illustra il rapporto tra gli autori e gli editori o i tipografi, e denuncia le pressioni fatte da alcuni autori sui tipografi per convincerli a pubblicare le loro opere con pagamento dilazionato (spesso dopo aver visto la propria proposta di pubblicazione respinta da tutti gli editori contattati). Infine, in *Correzioni e sospensioni* (pp. 319-324) espone i danni subiti dai tipografi a causa delle correzioni straordinarie e della sospensione delle composizioni, che lasciano bloccate – talora per anni – forme già composte senza poterle impiegare per altri lavori. A proposito della questione del compenso aggiuntivo per i tipografi in caso di correzioni aggiuntive non previste, Bobbio riporta per sommi capi un caso finito in tribunale (in cui ovviamente il tipografo ebbe la peggio).

La prosa di Bobbio, ironica e spesso tagliente, guida il lettore attraverso il folto sottobosco dell'industria editoriale, raccontando la quotidianità del lavoro e dei rapporti umani in tipografia, con intermezzi divertenti sui capricci degli autori e le assurde richieste di committenti avventati, privi di qualsivoglia nozione tecnica della stampa (formato, tipi, qualità della carta...).

Concludendo, questi tre volumi Ronzani si rivelano di grande interesse e utilità per tutti coloro che si occupano di storia del libro e di filologia dei testi a stampa, soprattutto per il periodo compreso tra Ottocento e primo Novecento. Essi forniscono infatti – dalla prospettiva privilegiata degli addetti ai lavori – una panoramica dell'evoluzione del mestiere tipografico tra i due secoli, aumentando la sensibilità del lettore verso le procedure tecniche, le problematiche e le sfide (tecnologiche, ma anche economiche e sociali) della stampa a caratteri mobili.

ANGELA SICILIANO

📖 Giancarlo Petrella, *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno, 2022, pp. 292 con 24 tavv. f.t., € 27,00, ISBN 978-88-6973-676-6.

Chiunque abbia familiarità con i *marginalia*, le annotazioni apposte sui margini dei libri (da una mano nota o non), sa quanto siano preziosi ma difficili da trattare. Se da un lato svelano dettagliate – talvolta inedite e altrimenti non attingibili – informazioni sulla vita e sulla formazione culturale del possessore del libro (e di conseguenza sul contesto storico che le incornicia), dall'altro pongono almeno due importanti criticità. La prima è di ordine teorico: come affrancare i *marginalia* dall'etichetta di testo ancillare e 'parassita', dettata dalla posizione fisica (sul bordo della pagina) e dai loro caratteri materiali (sono generalmente vergati in una scrittura contratta, tachigrafica e non sorvegliata)? La seconda è di natura critica e pratica: come classificare questa moltitudine di segni, vari per forma e funzione? È possibile definirne una tassonomia inclusiva?

Entrambe le questioni sono affrontate, con fine sensibilità e competenza critico-bibliografica, da Giancarlo Petrella in questo volume che, per intenti e risultati, si pone nel solco della tradizione inaugurata da Giuseppe Frasso con il contributo *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo* (1995),¹ di cui delinea l'antefatto concettuale e insieme l'ideale prosecuzione. Il saggio prende le mosse, «sotto le mentite spoglie della recensione» (p. 51), dalla pubblicazione del poderoso catalogo *Books with manuscript* (1994),² in cui Robin Alston registra circa 25.000 libri con *marginalia* appartenenti alle collezioni della British Library: si trasforma infatti, e ben presto, in «riflessione autonoma e proposta metodologica sulle nuove prospettive di ricerca offerte dalle annotazioni manoscritte» (*ibidem*). Tre sono, in particolare, le necessità ventilate da Frasso: considerare i *marginalia* un «valore aggiunto»³ al libro a stampa; «l'ado-

¹ G. Frasso, «Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo», *Aevum*, LXIX, 1995, 3, pp. 617-640.

² *Books with manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Motes in the British Library, including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections, with Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations*, ed. by Robin C. Alston, London, British Library, 1994.

³ Frasso, «Libri a stampa postillati», cit., p. 635.

zione del termine “postillati” in sostituzione del calco dall’inglese *books with manuscript*», «libri con annotazioni manoscritte» (*ibidem*); l’elaborazione di una «definizione condivisibile di postillato» (p. 53) e un primo tentativo di ordinamento tipologico dei libri con annotazioni, «non per furore classificatorio, ma per una [...] razionale sistemazione dei reperti». ⁴

L’intervento di Frasso ha indubbiamente rappresentato una svolta negli studi sui *marginalia*, «contribuendo a innescare, in via diretta o di sponda, un filone di studi interdisciplinari tra filologia, paleografia e storia del libro» che analizza le «pratiche di lettura e appropriazione dei testi dal Medioevo all’Età moderna» (pp. 11-12), con nuove e recenti aperture sui postillatori novecenteschi (Bassani, Fortini, Gadda, Rosselli, Sanguineti, ecc.). Ha però, nello stesso tempo, suggerito di guardare al passato: in che stima erano tenute le postille prima di essere promosse a «valore aggiunto»? Con quali espressioni (spesso connotate) ci si riferiva ai postillati?

Su questi interrogativi si sofferma Petrella nel primo capitolo del volume, dall’eloquente titolo *Storia di un genere*: con vivace tono affabulatore e abbondanza di casi, racconta la parabola dei *marginalia*, dalla fine del Quattrocento alle soglie dell’oggi, mostrando come la «sensibilità» (p. 20) filologica e storica per le annotazioni sia una conquista del Novecento. Questa storia è significativamente narrata non dal punto di vista degli scrittori-lettori (privilegiato negli studi critici), ma da quello dei librai, dei collezionisti, dei bibliofili, per cui il libro è – prima ancora che un ‘oggetto intellettuale’ – un ‘oggetto materiale’. Per secoli, in effetti, le «annotazioni manoscritte trasmesse dai libri a stampa» sono giudicati «difetti d’esemplare», «incidenti del tempo, malvisti dai librai, costretti ad abbassare le proprie richieste, e dai collezionisti che storcivano il naso di fronte a un libro, per quanto raro, deturpato da interventi» (*ibidem*): un’ostilità rivolta soprattutto ai *marginalia* degli «anonimi lettori» (*ibidem*), mentre quelli dei «letterati illustri» godono di una maggiore considerazione, al punto da essere «copiati da singoli o gruppi di eruditi, anche col ricorso a copisti di professione», per preservarli e favorirne la «trasmissione “seriale”» (p. 23), o stimati dagli stessi librai perché in grado di accrescere il valore economico dell’esemplare annotato. Tale ostilità si traduce, concretamente, nell’eliminazione delle tracce marginali attraverso l’uso di reagenti chimici, che restituiscono alla pagina il suo originario biancore: una *damnatio memoriae* a tutti gli effetti.

⁴ Ivi, p. 637.

Un esempio estremo di questo atteggiamento censorio, e insieme la sua teorizzazione, si ha nelle *Avvertenze necessarie e profittevoli a' bibliotecari e agli amatori de' buoni libri* (1776) dell'abate, libraio e letterato Gaetano Volpi:

Un libretto di successo, che sconta però l'aggravante di aver educato al gusto per il libro "immacolato", anacronisticamente ricondotto alla sua verginità tipografica dalla pratica deleteria del lavaggio, generazioni di collezionisti e di librai, incitandoli alla caccia alle annotazioni e fornendo loro non solo una qualsivoglia giustificazione teorica all'operazione di ripulitura, ma anche gli ingredienti e le tecniche per esercitarla. (p. 26).

L'insofferenza del Volpi per «le inutili scritture che spesso deformano i libri» (secondo una celebre perifrasi di suo conio) «fa proseliti tra i librai italiani e d'Oltralpe, che smacchiano esemplari anche pregevoli senza alcuno scrupolo filologico [...], per offrirli a collezionisti ossessionati dai libri marginosi e immacolati» (p. 31): una tendenza di lungo corso che Petrella documenta con rigore esaminando un mannello di esemplari con «interventi manoscritti evanidi» (p. 36), appartenenti a collezioni private (quella del bibliofilo Victor Masséna Prince D'Essling, oggi in parte conservati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia) o ai fondi antichi di biblioteche pubbliche (la Trivulziana di Milano). I segnali del «cedimento» di questo «esasperato senso estetico» (p. 36) e quindi di un cambio di rotta, nei primi del Novecento, sono invece colti nell'analisi di altre tipologie documentarie: gli scambi epistolari – esemplari quelli del bibliofilo e antiquario De Marinis con Giuseppe Agnelli (Direttore della Biblioteca Ariostea) e Benedetto Croce (pp. 37-42) e i cataloghi delle collezioni private o delle grandi biblioteche italiane. È in particolare nel dettato di queste che Petrella individua gli indizi di una rivalutazione dei *marginalia*: la loro presenza, un tempo stigmatizzata, taciuta o chimicamente 'silenziata', inizia infatti ad essere segnalata con il corredo di informazioni sempre più precise. È così, per esempio, nel catalogo della collezione di Giuseppe Martini (1934), «un modello ancora oggi insuperato del genere» che:

nel corpo centrale della scheda [dedicata all'esemplare], in calce all'area della collazione bibliologica e dei riferimenti bibliografici, [...] offre un pionieristico esempio di trattamento e descrizione delle annotazioni manoscritte tràdite dagli esemplari a stampa, che, pur senza alcune pretese di esaustività, prevede il rilevamento e la trascrizione delle note di possesso e la segnalazione di eventuali postille marginali di cui non di rado si avvanza una proposta di datazione e provenienza geografica. (p. 44).

Traccia del cambiamento in corso è anche nelle parole con cui si presentano i libri annotati. «*Bel exemplaire, non lavé*»: questa formula, che ricorre frequentemente nel *Catalogue de la bibliothèque Sylvain S. Brun-schwig: incunables et seizième siècle* (1955), non comporta un'«immediata valorizzazione degli interventi manoscritti» (p. 37) – il riconoscimento della cui dignità, storica e filologica, si concreterà nella voce 'postillato' introdotta da Frasso – ma sottende, nella sue limpide sillabe, un imparziale atteggiamento documentario. Siam ben lontani dal tono sprezzante con cui l'umanista Michele Ferno battezza il termine «postilatos» («*libros illos quos vocant postilatos*»), «neologismo» poi ripreso in chiave antifra-stica da Frasso; e ancor più dalla sua «acre», ruvida, «degradante forma parodistica [...] *pustulitos*» (pp. 51-52).

Per quanto riguarda invece la definizione di postillato, Petrella si dichiara sostanzialmente d'accordo con quella proposta da Frasso:

Si propone di indicare con il nome di postillati tutti i testi a stampa [...] sui quali sia intervenuta, successivamente alla loro uscita di sotto il torchio di stampa (o da altro strumento atto alla stampa, per i tempi a noi più vicini) la mano dell'uomo, per arricchirli con interventi che vanno da un minimo, rappresentato dalla semplice presenza di segnali nei margini della pagina [...] fino a un massimo, rappresentato dal disporsi insieme sui margini della pagina e sulla pagina medesima di segni di richiamo, sottolineature, correzioni d'ogni genere al testo, collazioni con altri testimoni, glosse, commenti variamente realizzati (anche mediante l'immagine).⁵

Include tuttavia nel novero dei postillati gli esemplari con sola nota di possesso, che Frasso esclude attribuendo a questa classe di annotazioni un mero «intento [...] di tutela patrimoniale». ⁶ A un'articolata tassonomia delle note di possesso è quindi dedicato il secolo capitolo, *Tipologia di un genere: il possesso del libro*, che ne passa in rassegna – attraverso una ricca casistica – le molteplici manifestazioni e funzioni: può trattarsi di «dichiarazioni di proprietà, anche a mo' di semplice firma» (p. 73), generalmente «in apertura del volume», a volte però vergate in posizione strategica («lungo il taglio» [p. 75]) o ripetute «in pagine interne» (come accade negli esemplari della Biblioteca dei Girolamini), «così da passare inosservate e impedirne, o renderne oltremodo difficoltosa, la sottrazione» (p. 77); di note che consentono l'immediata l'identificazione del proprietario del libro (sulla base del nome, «in latino o in volgare», anche «privo di qualsivoglia indicazione geografica o indizio utile» [p. 85]) o

⁵ Ivi, p. 636.

⁶ Ivi, p. 637.

innescano complesse e a volte «romanzesche vicende attribuzionistiche» (p. 97), come per la Bibbia postillata da Girolamo Savonarola, giunta in Biblioteca Ariosteia (dove oggi è conservata) dopo lunghe peregrinazioni e passaggi di mano; di attestazioni di possesso «false» o attribuite, «con ottimistica faciloneria o [...] venale malafede, a personaggi di rango» (pp. 93-94); di note «sintatticamente più elaborate» (ad es. «posside hunc libri/libellum») o che attestano la comunione dell'esemplare, condiviso con sodali o conoscenti (come testimoniano le formule «et amicorum», «et sociorum», «sibi et amicis»); di annotazioni che rivelano nell'esemplare l'oggetto di una permuta, di un prestito, di un dono, di un lascito...

Queste note paratestuali «nulla però dicono circa l'effettivo uso che del libro è stato fatto nel corso dei secoli», per cui occorre rivolgersi alle «note di lettura», una categoria «concettualmente assai diversa», nonostante ci si riferisca ad entrambe come a 'postille', «con impropria assimilazione terminologica» (p. 157):

In una sorta di *climax* semiotico ascendente, rientrano in quest'ambito le *reading practices* (sottolineature, graffe e segni d'attenzione, dall'iconica *manicula* atta ad attirare il lettore su un passo del testo, all'indicazione verbale *Nota* o simili); disegni estemporanei, senza alcuna attinenza al testo, o finalizzati a illustrarlo e facilitarne la comprensione; correzione di refusi e segni di collazione con altri testimoni (a stampa o manoscritti); emendamenti e integrazioni, anche autoriali; estrazione di parole chiave e concetti trascritti a margine per agevolarne lo studio e la rilettura (i cosiddetti *notabilia*); traduzioni, parafrasi e interventi di natura linguistica, spesso interlineari, atti a facilitare la comprensione del testo; note di commento, rinvio a fonti e loci paralleli (*ibidem*).

L'illustrazione di queste tracce di lettura – senza pretesa di esaustività – è svolta nel terzo capitolo, *Tipologia di un genere: le tracce dei lettori*: un capitolo che non si limita alla schematica tipologizzazione, ma traccia anche spunti critici e affondi nella storia (privata e pubblica). Per il primo punto, si citano le «voci del dissenso» (p. 199), cioè delle note vergate con intento polemico nei confronti del testo d'autore: è il caso delle postille di Alessandro Tassoni alla *Commedia* e all'*Orlando Furioso*, che «si traducono [...] in una sorta di contrappunto brusco e spazientito al dettato dantesco e ariostesco» (p. 200, una sorta di 'saggio in margine', per dirla con Calasso). Per il secondo, si ricordano le note che registrano «nascite, morti, condizioni di salute, eventi meteorologici, [...] fatti di quotidianità spicciola, frammenti di vite non altrimenti tangibili che ne rivelano sovente la dimensione autobiografica e soggettiva» (il libro era infatti «un supporto facilmente disponibile in casa e pertanto impie-

gabibile» anche «per scopi pratici», «diversi dalla lettura e dallo studio» [p. 207]) e quelle di tenore storico-cronachistico, che restituiscono «inediti squarci e inediti recuperi» del passato: significativa è, in tal senso, una postilla di Agostino Vespucci a un passaggio delle *Epistole ad Familiares* di Cicerone (1477), che fornisce «validi e insperati appigli cronologici circa l'opera di Leonardo al tempo del suo ritorno a Firenze» (p. 214).

Un capitolo importante, infine, perché, integrando e articolando doviziosamente la classificazione dei postillati di Frasso, Petrella offre un campionario delle tecniche di annotazione diffuse tra i postillatori (illustri o anonimi) del Cinquecento e del Seicento. Il suo lavoro sistematico e rigoroso, che ben figura accanto al pionieristico *Marginalia* di H.J. Jackson (2001), rappresenta perciò un modello che si auspica possa ispirare esercizi analoghi sui secoli successivi (su cui esistono soprattutto contributi pregevoli, tesi a ricostruire il metodo di lavoro dei singoli autori)⁷ e, fatte salve le differenze tra i sistemi di scrittura peculiari alle varie epoche, stimolare una riflessione condivisa sulla pratica dell'annotazione.

FRANCESCO D'AGOSTINO

📖 Francesco Bausi, *La filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 384, € 32,00, ISBN 8815298835.

Dopo il prestigioso manuale *Introduzione agli studi di filologia italiana* di Alfredo Stussi (Bologna, il Mulino, 2015), entra ad arricchire la collana dei manuali di filologia italiana della casa editrice il Mulino quello di Francesco Bausi. Il testo, edito nel 2022, oltre che a stampa, è disponibile sulla piattaforma Pandoracampus, che ne fornisce molteplici opzioni di consultazione.

Fin dalla *Premessa* (pp. 13-21), l'autore denuncia il suo disappunto per una visione settoriale e limitante della filologia, «da identificare *tout court* con l'ecdotica» (p. 14) e slegata dalla critica testuale, che si sta progressivamente imponendo; per Bausi, alla base dell'interpretazione di un testo, vi è sempre la filologia «nel senso lato di ricerca storica» (p. 17), che ha l'obiettivo di individuare delle coordinate imprescindibili entro le quali operare. Il suo manuale concepisce il sapere filologico non

⁷ C. Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019; G. Pink, *Voltaire à l'ouvrage. Une étude de ses traces de lecture et de ses notes marginales*, Paris, CNRS Éds, 2018; D. Martinelli, «Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere manzoniano delle postille di lingua», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III, 2018, pp. 233-263.

come un semplice metodo, ma come un abito mentale indispensabile per avvicinarsi alla verità storica. «La filologia richiede e mette in campo non solo e non tanto specifiche competenze tecniche, quanto, soprattutto, un ampio ventaglio di conoscenze trans-disciplinari e idealmente enciclopediche» (p. 19): l'autore, quindi, parte da queste premesse per presentare un manuale innovativo, che si distacca da molti dei precedenti per un andamento più agile e discorsivo e che guarda al sapere filologico da svariati punti di vista, cercando di non ricadere nel mero tecnicismo e nell'astrattismo di sole regole e definizioni. Il testo di Bausi amalgama felicemente nozioni teoriche con esempi pratici, senza creare due sezioni distinte, supportando le sue riflessioni con molteplici argomentazioni e con un approccio interdisciplinare, in un discorso omogeneo e scorrevole articolato in nove capitoli.

Prima di essi è posta un'*Avvertenza* (pp. 23-24), in cui si specificano i simboli e le abbreviazioni utilizzate nel lavoro.

I primi due capitoli del manuale si concentrano sul concetto di testo nel tempo (pp. 25-49) e sull'approdo a una sua edizione (pp. 51-71).

L'autore parte efficacemente dalla nozione di testo inteso come un prodotto umano dotato di un suo ciclo vitale, soggetto al decadimento, e, a volte, addirittura alla scomparsa: la filologia si occupa di preservarne la vita, di impedirne la degenerazione. Dal primo capitolo, si osserva la premura di Bausi nell'espone alcune considerazioni semplici, ma fondamentali, a volte scontate per gli studiosi, ma che sarebbe meglio ricordare ai fini di una piena comprensione da parte del lettore inesperto: egli precisa che spesso, consultando un'opera del passato, «siamo convinti di leggere ciò che l'autore ha veramente scritto», ma «in molti casi il testo che abbiamo tra le mani è invece il frutto di una più o meno profonda ricostruzione eseguita modernamente» (p. 25). È quindi doveroso assumere la piena consapevolezza che i testi più o meno antichi passano per le mani del filologo, che esegue una serie di operazioni, dalla correzione di errori all'ammodernamento grafico-linguistico, ai fini di agevolare il lettore moderno. Un testo può giungerci attraverso una serie di copie che costituiscono la sua tradizione, di cui Bausi traccia i differenti tipi, oltre alle caratteristiche che possono avere i singoli testimoni di essa. Attraverso il passaggio di un'opera da una copia all'altra si inseriscono nel tempo delle innovazioni, soprattutto gli errori e le varianti, spiegati e contestualizzati.

Il secondo capitolo si apre con la definizione della filologia applicata ai testi, l'ecdotica, «dal greco *ekdidomi*, 'pubblicare', latino *edere*» (p. 51): un'altra caratteristica del manuale di Bausi è la spiegazione dei termini tecnici utilizzati, talora anche risalendo alla loro etimologia, per un'esi-

genza di chiarezza estrema verso il lettore. Esso prosegue spiegando i vari tipi di edizione di un testo, che costituiscono un atto interpretativo. Il compito del filologo è di occuparsi in specie dell'edizione critica, strutturata in sezioni specifiche: particolare attenzione viene riservata all'apparato, che deve essere agevole anche per il lettore non addetto ai lavori. Si sottolinea più volte la leggibilità richiesta all'edizione critica, per invogliare alla sua consultazione, eventualmente anche tramite sussidi storico-critici e un commento con note esegetiche ed esplicative.

Con i tre capitoli successivi ci si addentra nel nucleo del manuale: viene qui articolato un ampio discorso sulla filologia della copia, analizzando in particolare i metodi di Lachmann e di Bédier.

Il terzo capitolo (pp. 73-104) presenta il metodo che, per convenzione, è definito con il nome del filologo Lachmann e che di fatto «è un insieme di norme e di procedure ecdotiche solo in parte a lui riconducibili e talora, anzi, a lui del tutto estranee o da lui formulate in modo generico e applicate in modo diverso a seconda dei testi sui quali di volta in volta si trovò a lavorare» (pp. 74-75). Si passa poi ad analizzarne le fasi, costituite da censimento, *collatio*, *recensio*, *emendatio*, *selectio*. Nel descrivere la *recensio*, Bausi specifica che con essa «si vagliano i risultati della collazione allo scopo di ricostruire i rapporti tra testimoni», quindi «va evitato l'uso, oggi non infrequente anche tra gli addetti ai lavori, di assegnare al termine il significato improprio di 'ricerca e raccolta dei testimoni'» (p. 78); ancora una volta si assiste ad una precisazione del significato dei termini. Nella descrizione del metodo, il testo cerca di snellire il pur necessario tecnicismo, fornendo essenziali *stemmata codicum* e puntando sugli esempi pratici. L'alternativa a Lachmann è quella fornita dal filologo Bédier: del suo metodo, anch'esso analizzato, viene sottolineata la genesi reazionaria e soprattutto il suo carattere di scientificità «purché la sua applicazione sia rigorosa» (p. 94); Bausi rivendica la piena validità del procedimento bédierano, spesso posto in secondo piano in altri manuali rispetto a quello lachmanniano. Per lo studioso i due metodi possono anche integrare proficuamente: infatti, egli informa ormai della consolidata prassi di un lachmannismo nella costituzione del testo critico e di un bédierismo per quanto riguarda la resa formale. Chiude il capitolo una panoramica sui procedimenti alternativi da prediligere in caso di una tradizione assai corposa e difficilmente studiabile nella sua interezza.

Il quarto capitolo (pp. 105-129) indaga i problemi teorici e i limiti applicativi dei due principali metodi presentati. Bausi, nel suo manuale, quindi, non solo fa una descrizione di essi ma, specificando che «ciascuno può essere buono o cattivo a seconda delle situazioni e di chi lo

adopera» (p. 105), presenta i casi in cui possono essere poco efficaci. Il metodo di Lachmann, per la filologia italiana, può risultare inadeguato nel caso vi sia, nella tradizione manoscritta, attività correttoria dei copisti, contaminazione, presenza di doppie lezioni e di varianti d'autore, poligenesi di errori: tutti fenomeni analizzati nel testo; quello di Bédier, invece, può essere inficiato dal peso troppo grande dato al *iudicium* in ogni fase del procedimento e dalla condizione di dover rispettare il più possibile il manoscritto scelto come base, di cui Bausi analizza gli effetti.

Il quinto capitolo (pp. 131-190) è incentrato sul neo-lachmannismo e sul neo-bédierismo. Bausi sottolinea come i due principali metodi filologici siano oggi stati ripensati e rinnovati e ne analizza, quindi, le attuali potenzialità: il neo-lachmannismo presenta come fondamento «l'uso cauto ed elastico dello stemma» (p. 133) da considerare sempre come un'ipotesi; entrambi hanno accolto per la scelta delle varianti un «allargamento dello spazio concesso al *iudicium*» (p. 141); in qualsiasi caso «la congettura resta e deve restare l'*extrema ratio*» (p. 172); la procedura più comune per la lingua finale di un testo è «una sorta di bédierismo formale» (p. 179) supportato da un ammodernamento grafico. Chiude il capitolo un'avvertenza sulla negatività di atteggiamenti radicali volti a schierarsi per un metodo, piuttosto che per un altro, applicato acriticamente e meccanicamente in tutte le situazioni.

Il sesto capitolo (pp. 191-231) è dedicato alla filologia dell'originale. Bausi tiene a sottolineare l'importanza dell'aspetto diacronico di un testo in questo settore di studi. Uno degli scopi principali della filologia d'autore è quello di stabilire, ove possibile, i diversi momenti di un'opera: in tale operazione la critica delle varianti assume un ruolo fondamentale, analizzata da più punti di vista nel manuale. Lo studio delle varianti permette un approccio globale al testo: può rivelare, al di là delle sue diverse stesure o redazioni, il *modus operandi* dell'autore, esegesi più accurate, le conseguenze delle singole lezioni mutate sull'intera struttura testuale; per un'indagine accurata, si mette in guardia dal non tralasciare, anche per un autografo, l'intera tradizione. Si analizzano, poi, i casi in cui si possono ipotizzare varianti d'autore nell'ambito della filologia della copia. Il fulcro del capitolo consiste nella descrizione delle caratteristiche specifiche dell'edizione critica di un autografo. Bausi suggerisce le prassi più opportune con cui procedere per un'agevole edizione, concentrandosi soprattutto sui criteri per la scelta di un testo con più fasi redazionali: lo studioso afferma che «è ugualmente legittimo pubblicare la prima, l'ultima, o una redazione intermedia, purché la scelta sia giustificabile e perseguita con coerenza» (p. 220).

Uno degli scopi del manuale è sicuramente un approccio fedele e disincantato alla realtà filologica, attraverso un'attenzione particolare al suo aspetto pratico: a tal proposito, il settimo capitolo (pp. 233-261) costituisce una critica ad alcuni atteggiamenti idealisti in filologia. Bausi parte con il contestare il concetto di manoscritto originale a volte soggiacente al metodo di Lachmann: occorre tenersi lontani dai «remoti presupposti neoplatonici del lachmannismo» (pp. 234) che concepiscono la molteplicità della tradizione come un male che ha macchiato l'incontaminato originale. Lo studioso sottolinea, ancora una volta, i limiti del procedimento lachmanniano, che mira a ricostituire un testo nella maniera più corretta possibile, che non può, però, corrispondere esattamente all'originale. Un'altra critica è mossa all'atteggiamento di voler individuare, a tutti i costi, l'ultima volontà dell'autore: Bausi precisa come tale nozione sia spesso impossibile da definire in modo chiaro e come vada «calata nelle situazioni specifiche» (p. 243), acutamente vagliate; vi sono casi in cui non ci si può attenere a tale criterio per la costituzione di un testo critico. L'ultima obiezione è quella rivolta alla tendenza di conferire assoluto valore ad un singolo testimone rispetto ad un originale ricostruito. Va scongiurato «il feticismo del documento» (p. 255): il manuale spiega che il compito del filologo è quello di muoversi sul piano della diacronia e non isolare un singolo testo, considerandolo in maniera spropositata, solo perché esistito in circostanze ben determinate. Nel capitolo ben si evince il metodo filologico proposto da Bausi, mai radicale e sempre aperto al discernimento delle singole situazioni, con alla base un atteggiamento in cui il relativismo e uno scetticismo moderato fanno da guida per un lavoro oggettivo.

L'ottavo capitolo (pp. 263-291) si occupa della filologia dei testi a stampa e della filologia digitale. Un discorso dettagliato è dedicato alla prima, in quanto le «peculiari caratteristiche di produzione del libro a stampa introducono numerose e precise specificità» (pp. 263-264) di cui il filologo deve tenere conto: esse sono dunque descritte punto per punto. Il manuale, con una visione filologica aggiornata, non può esimersi dal trattare approfonditamente la seconda: Bausi mette subito in guardia dall'esaltare *in toto* la filologia digitale. Se egli riconosce gli enormi aiuti delle risorse informatiche per la costituzione di banche dati, spogli e concordanze, indispensabili per il filologo, critica la meccanizzazione delle procedure filologiche. Si riconosce altresì l'utilità della digitalizzazione delle edizioni critiche: se l'informatica, da un lato, però, permette di «fornire al lettore una grande quantità di dati e di documenti» e «compiere in modo facile e veloce, ricerche, verifiche, letture simultanee

e incrociate, spostamenti fra le diverse parti dell'edizione» (pp. 280-281), dall'altro, mette in crisi la nozione di edizione critica, acuendo tendenze che «riportano al culto e al feticismo dei documenti» e «annullano la responsabilità e la scelta interpretativa del filologo, lasciandola al lettore-fruitor» (p. 283).

Il testo presenta come ultimo capitolo (pp. 293-329) una disamina sui rapporti tra linguistica, metrica e filologia ed una panoramica finale sulla filologia attributiva. Nel solco della linea di pensiero tracciata dal manuale, si sottolinea l'importanza dell'interdisciplinarietà del sapere e si propone fino alla fine una visione pluriprospectica della filologia, che non può prescindere da competenze linguistiche e metriche. «Per quanto attiene alla linguistica, ogni operazione filologica è esposta a gravi rischi se non si fonda sull'approfondita conoscenza della lingua del testo e dell'autore, oltre che, in generale, della lingua di quell'epoca e di quell'ambiente, nonché dei secoli precedenti» (p. 293). Bausi presenta i casi in cui la linguistica soccorre il filologo; parimenti, però, si ragiona sul bisogno del linguista di consultare, per il suo lavoro, affidabili edizioni critiche.

«Di fronte a un componimento poetico, il primo controllo della tenuta filologica del testo può e deve farsi su base metrica» (p. 304): il manuale passa così in rassegna vari esempi in cui il filologo deve confrontarsi con la metrica; si dà ampio spazio, in particolare, al problema dell'anisossillabismo. La filologia attributiva è uno dei campi che più richiede ampie conoscenze del filologo: di essa Bausi presenta alcune regole «di carattere generale e di valore non assoluto» (p. 322) che possono aiutare ad orientarsi.

Con l'*Epilogo* (pp. 331-339), il manuale si congeda presentando un'acuta riflessione sul ruolo che la filologia ha nella nostra società moderna e su quale dovrebbe avere. «La filologia, oggi, non gode sempre di buona stampa tra gli studiosi e gli studenti di letteratura» (p. 331): così esordisce questa sezione del manuale. La causa principale di ciò è imputata alla «formalizzazione scientifica della filologia che si è determinata», portando «da un lato a un incremento del tecnicismo, dall'altro alla separazione della filologia dalla storia letteraria e dalla critica» (p. 331). Il manuale, improntato sul principio di chiarezza e leggibilità, chiede ai filologi la confezione di un'edizione critica moderna che abbia come primo scopo quello di un'agevole fruizione, anche per coloro non strettamente addetti ai lavori. Dall'ammodernamento grafico a un apparato esauriente ma snello, fino a un commento storico-esplicativo: questi i cardini che Bausi tiene a ribadire per un lavoro efficace e utilizzabile da un pubblico più vasto. La filologia deve riacquistare per tutti il suo

significato più autentico di strumento ausiliario per accostarsi ad un testo letterario e non costituire un elemento astruso e avulso dalla critica letteraria.

In seguito, è presente la sezione *Riferimenti bibliografici* (pp. 343-366), assai ricca; chiudono invece il manuale un *Indice delle cose notevoli* (pp. 369-372) e un *Indice dei nomi* (pp. 373-380), per consentire al lettore di muoversi il più agevolmente possibile all'interno del testo: scopo perseguito fin dalla prima pagina di esso e che pare efficacemente raggiunto.

LUCA DI SABATINO

📖 Lino Leonardi, *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier Università, 2022, pp. xvi + 204, € 20, ISBN 9788800748308.

Le riforme dei sistemi e metodi didattici universitari che si sono incalzate negli ultimi anni hanno imposto, tra molto altro, un radicale ripensamento dell'insegnamento della Filologia romanza, e di conseguenza dei manuali utilizzati. Se fino a qualche decennio addietro era normale formarsi soprattutto su manuali concentrati sull'ambito linguistico, delegando le nozioni di storia letteraria e di ecdotica a lezioni, dispense o bibliografia aggiuntiva, a partire dai primi anni 2000 ha iniziato ad apparire sempre più evidente la necessità di manuali di più ampio respiro, che coniugassero la storia linguistica delle Origini a profili di tipo letterario e di critica testuale. Questa esigenza pare ora trovare pieno compimento nel grande manuale *Filologia romanza*, opera in tre volumi, commerciabili e fruibili sia come un unico grande strumento, sia come tre distinte unità editoriali e didattiche: *Critica del testo* di Lino Leonardi; *Linguistica* di Laura Minervini; *Analisi letteraria* di Eugenio Burgio. In questa sede ci si concentra sul volume di Lino Leonardi. La sua *Introduzione* (pp. vii-xv), a firma dei tre autori appena menzionati, è riferita all'intero manuale tripartito, ma fornisce coordinate fondamentali per l'inquadramento della critica testuale in seno alla Filologia romanza: a p. xiii, in particolare, si offre una prima definizione dell'ecdotica romanza, delle sue peculiarità e della sua importanza nel dibattito culturale moderno, dall'*affaire Dreyfus* ai giorni nostri.

Il cap. 1, *Filologia e verità: il testo come problema* (pp. 7-29), chiarisce l'approccio che Leonardi propone, e che si intuisce già nel titolo del volume: la filologia è intesa come critica testuale, in quanto «il testo è sottoposto a una critica radicale, che deve interrogarsi circa il suo autore, la

sua lingua, il suo stile, il suo contenuto, in ultima analisi il suo significato letterale e globale». Questa concezione di filologia 'integrale' informa l'intero libro; nel cap. 1 essa giustifica l'accostamento al testo medievale articolato su tre punti focali, analizzati anche in ottica contrastiva rispetto a concezioni e prassi della letteratura moderna: il concetto di autore, così diverso e complesso nell'età media rispetto ai giorni nostri; la variazione cui il testo del Medioevo è soggetto attraverso la tradizione manoscritta; il manoscritto stesso, con le sue peculiarità che lo rendono differente dal libro moderno. Quest'ultimo aspetto è presentato attraverso due casi esemplari, un sonetto petrarchesco e uno di Dante.

I quattro capitoli successivi seguono uno schema doppiamente bipartito, che l'autore chiarisce nell'*Avvertenza* (p. 3): i capp. 2-3 studiano il manoscritto (rispettivamente come oggetto e come portatore di un contenuto), i capp. 4-5 studiano il testo e le sue deformazioni causate dalla tradizione (rispettivamente in ottica interna al testo e con sguardo allargato all'intero *corpus* testimoniale). In questa partizione si può individuare, come precisato nel cap. I (pp. 27-28), un raggruppamento costituito dai capp. 3-5, che analizzano i manoscritti e il testo secondo una dialettica sincronia / diacronia (ossia studio del manoscritto / storia della tradizione).

Il cap. 2, *Il manoscritto come libro*, si apre con il paragrafo *Il censimento dei manoscritti*, comprendente richiami allo studio dei frammenti, della tradizione indiretta e di quella a stampa, e all'utilizzo delle banche dati per la visualizzazione dei codici, rimarcando però al contempo l'importanza della consultazione autoptica. Vengono ricordati anche casi particolarmente significativi negli studi sui manoscritti medievali, in cui ritrovamenti fortuiti o indagini accurate nelle biblioteche portano a importanti progressi nella conoscenza della nostra storia letteraria più antica: tra gli esempi addotti, spiccano la scoperta del *Lancelot en prose* volgarizzato, ad opera di Luca Cadioli, e quella della lirica di Giacomino Pugliese *Resplendente stella de albur*, in una testimonianza antichissima rinvenuta da Giuseppina Brunetti. Si passa quindi a fornire indicazioni sulla filologia materiale (parr. 2.2-2.3): conformazione fisica del libro medievale, prassi scritte, decorative, paratestuali. Nell'illustrare, benché sinteticamente, il ruolo e l'importanza che glosse, rubriche, miniature e indicazioni per i miniatori rivestono nello studio dei manoscritti e della circolazione e fruizione dei testi, vengono aperti importanti scorci verso orizzonti di ricerca che, pur non rientrando strettamente nel lavoro dell'editore critico, fanno comunque parte di quella filologia a tutto tondo, attenta ad ogni aspetto del testo e della sua tradizione, che è caratteristica di questo

manuale. Nell'introdurre tali elementi, Leonardi menziona anche, *en passant*, «un certo eccesso che questa [*scil.* la filologia materiale] ha portato con sé nel concentrare l'interesse soltanto su questi aspetti». Il paragrafo 2.4, dedicato alla datazione dei manoscritti, propone al lettore il postulato pasqualiano dei *recentiores non deteriores*, con opportuna esemplificazione (pp. 45-49). L'ultimo paragrafo, *Tipologia dei manoscritti medievali*, offre una panoramica che spazia dai canzonieri lirici italiani ai grandi cicli della narrativa in lingua d'oil, per introdurre infine la più recente categoria di «lettura *in context*» e lo studio delle *mises en recueil*: si tratta di versanti talora trascurati, in favore dell'analisi dei singoli testi, ma che risultano invece di speciale importanza, data la particolare natura della tradizione manoscritta medievale, propensa all'allestimento di volumi antologici o addirittura miscellanei, i quali si configurano come uno dei principali canali di fruizione della letteratura nel Medio Evo.

Nel cap. 3, *Il manoscritto come testimone*, troviamo un primo paragrafo dedicato a originali, autografi, idiografi. Risulta qui apprezzabile l'uso di riproduzioni fotografiche con dettagli di autografi celebri, come quello del *Teseida*, che permettono di familiarizzare con la prassi scrittoria di grandi autori del Medio Evo. Oltre ai casi celebri di autografi italiani antichi, come quello boccacciano del ms. Hamilton 90 e il petrarchesco Vat. Lat. 3195, il lettore è posto dinanzi ad altri importanti autografi romanzi, come quelli di Guillaume de Machaut. Il par. 3.2, *Il copista: identità e attività*, descrive la formazione e le modalità di lavoro dei copisti medievali, per poi passare alla «patologia della copia» e agli errori meccanici: importante notare come qui si introducano varie tipologie di errore, sia monogenetiche che poligenetiche (come il *saut du même au même*), senza tuttavia anticipare la loro eventuale funzione nell'ambito stemmatico e della ricostruzione testuale, che sarà oggetto di trattazione successiva. *Il manoscritto come testimone* è il titolo non solo del capitolo in esame, ma anche del suo terzo paragrafo. Qui si illustrano alcune dinamiche della copia rispetto alla tradizione del testo, ossia come possono collocarsi i singoli manoscritti e copisti nei confronti dell'originale: si porta come esempio la celebre copia di Guiot dei romanzi di Chrétien de Troyes, spesso assunta dagli editori come base per le edizioni critiche del grande romanziere, ma di cui si ricorda la tendenza all'introduzione, pur limitata, di riscritture e varianti. Interessante la sezione dedicata all'analisi della lingua e alla stratigrafia linguistica (par. 3.4, *La lingua del copista*), con esempi dalla tradizione oitanica (ancora lo *champenois* Guiot, ma stavolta come copista del *Brut*, testo di autore normanno), occitano-catalana (canzonieri trobadorici esem-

plati in area iberica, opere di Lullo), italiana (Siciliani toscanizzati). Il capitolo è concluso da un paragrafo dedicato a trascrizione diplomatica e interpretativa, con esempi corredati da riproduzioni fotografiche dei manoscritti: materiale che può rivelarsi di immediata fruibilità didattica, anche considerando che i lavori di trascrizione possono essere proposti già agli studenti della Laurea Triennale, per laboratori o per tesi. I campioni testuali sono estrapolati da opere in versi (un sonetto petrarchesco, una lirica di Jaufrè Rudel e il *Lai de l'ombre*), consentendo così al lettore di familiarizzare non solo con la trascrizione di grafemi e parole, ma anche con la *mise en page* della lirica antica, che nei codici era spesso copiata senza incolonnamento dei versi.

Il cap. 4, *La tradizione come processo: teoria dell'innovazione*, entra nel vivo della prassi ricostruttiva: la nozione di errore, già presentata nel capitolo precedente, è qui ampliata e ricondotta all'interno del concetto di innovazione, definita a p. 87 come «un cambiamento, una modifica del testo, volontaria o involontaria» verificatasi «nel corso della trasmissione» manoscritta e riscontrabile nei testimoni grazie al lavoro di collazione. Tale prospettiva risulta differente, sin dalla sua etichetta, rispetto a quella comunemente adottata nella didattica universitaria, ove spesso si preferisce mantenere il focus sul concetto di errore significativo; ma una tradizione attiva come è quella romanza medievale, caratterizzata spesso da un elevato tasso di varianti adiafore, necessita di categorie peculiari, non sempre coincidenti con quelle della filologia classica e dei testi moderni. Dopo aver infatti definito la tradizione manoscritta (par. 4.1 *La tradizione*) ed aver fatto cenno della sua problematica interazione con la tradizione orale, si passa ad illustrare le fasi della collazione (par. 4.2, *La collazione*) e il vaglio di varianti ed errori: giungiamo così al par. 4.3, *L'innovazione: criteri interni*, ove Leonardi espone chiaramente un punto-chiave del metodo proposto: «l'obiettivo della filologia è distinguere, tra le lezioni che si oppongono, quelle che sono il frutto di innovazione da quelle che conservano la lezione tramandata». Di nuovo, dunque, l'attenzione non è puntata (principalmente) sul concetto di errore o sugli errori significativi, che saranno poi impiegati per la costruzione dello stemma, ma sulla più ampia categoria di innovazione. Si offre al lettore, a tal proposito, la problematica nozione di *usus scribendi*, con esempi dall'ambito lirico e anche dall'antica epica francese, che può apparire lontana da tale fenomenologia, essendoci spesso pervenuta anonima e rimaneggiata, ma in cui pure, grazie al suo stile formulare, risulta possibile individuare delle costanti lessicali e sintattiche. Il capitolo si chiude con il paragrafo *La dinamica dell'innovazione*,

dedicato all'eziologia dell'innovazione stessa (e dunque anche dell'errore): sono qui fornite indicazioni su natura e utilità filologica della *lectio difficilior*, e viene presentato il concetto continiano di diffrazione, interpretato come «elemento di difficoltà che ha agito da fattore dinamico», che ha cioè introdotto delle innovazioni nella tradizione.

Il cap. 5, *La tradizione come processo: genealogia dei testimoni*, è interamente dedicato alla stemmatica. I parr. 5.1 e 5.2 illustrano le modalità di costituzione di uno *stemma codicum* attraverso il metodo degli errori, definiti, anche alla luce del precedente capitolo, come «le innovazioni più sicure»; il par. 5.3, *L'individuazione e la tipologia degli errori*, analizza più dettagliatamente i casi problematici nella classificazione degli errori significativi; di particolare interesse appare la sezione 5.3.4, *Serialità degli errori*, ove si chiarisce come anche gli errori poligenetici, qualora costituiscano una serie ricorrente, possano risultare fattore stemmaticamente rilevante e congiuntivo: si tratta di un elemento non scontato, e che rende più ricca e problematica la casistica normalmente contemplata dai manuali universitari. Leonardi può avvalersi, a questo proposito, del grande cantiere editoriale del *Guiron le Courtois*, romanzo francese del XIII secolo, di ampia diffusione e corposo testimoniale, e la cui edizione critica è realizzata da una *équipe* di studiosi coordinata dallo stesso Leonardi; proprio i lavori di questa squadra di ricerca hanno contribuito a far emergere l'importanza degli errori poligenetici seriali. Il par. 5.4, *Il problema delle varianti*, postula anche il possibile utilizzo di innovazioni certe, ma non erronee, come elementi rilevanti ai fini stemmatici: precisazione significativa, che può risultare dirimente per tradizioni con fitta presenza di varianti adiafore; l'esempio addotto da Leonardi, tratto da *Madonna dir vo voglio*, mostra come l'innovazione certa possa essere individuata attraverso una collazione che si estenda anche agli ipotesti (nel caso della canzone del Notaro, la fonte è notoriamente una lirica di Folchetto di Marsiglia), i quali possono orientare le scelte dell'editore per *loci* testuali in apparenza diffratti senza rimedio. Il par. 5.5, *I presupposti del metodo*, problematizza alcuni assunti fondamentali della stemmatica («l'infallibilità dell'autore, l'immobilità dell'archetipo, l'inutilità dei codici *descripti*, la discendenza da un unico modello») evidenziandone i limiti e i rischi, rappresentati da errori d'autore, archetipo in movimento, maggior completezza dei *descripti* rispetto ai loro antigrifi (eventualmente divenuti mutili o lacunosi dopo la realizzazione della copia), pluralità dei modelli. Quest'ultimo punto introduce il lungo e articolato paragrafo successivo, *La contaminazione*, in cui Leonardi distingue tra «contaminazione di esemplari», in cui uno scriba assembla

blocchi testuali da antigrafì diversi, e «contaminazione di lezioni», in cui l'attività di copia comporta l'inserimento di singole lezioni da testimoni diversi, effettuato dal copista per migliorare il suo testo: operazioni come quest'ultima possono rendere ardua o impossibile la ricostruzione con il metodo degli errori-guida. La trattazione di queste difficoltà prelude al par. 5.7, *Limiti della stemmatica*, in cui si descrive il caso emblematico del *Lai de l'ombre* e delle critiche di Joseph Bédier al metodo lachmanniano, e si presenta anche il caso-limite dei *Lais* di Maria di Francia, per i quali appare impossibile una ricostruzione stemmatica certa; Leonardi sottolinea tuttavia come i limiti della stemmatica non debbano divenire alibi per la rinuncia alla classificazione dei testimoni, e ricorda in proposito il caso del *Guiron le Courtois*, la cui tradizione era stata ritenuta impossibile da tassonomizzare stemmaticamente, mentre studi più recenti sono approdati a uno stemma convincente (p. 125). Di segno opposto è il par. 5.8, *Funzionalità dello stemma*, che mostra l'utilità della stemmatica non solo per la ricostruzione critica del testo, ma anche per lo studio della sua circolazione. Il par. 5.9, *Metodi quantitativi*, presenta le applicazioni delle scienze statistiche allo studio della tradizione e descrive anche il concetto, recentemente introdotto, di cladogramma, per concludere con la stematologia digitale: di tutti questi metodi Leonardi ricorda l'utilità, ma anche il principale limite, rappresentato dal fatto che offrono classificazioni dei testimoni non orientate, non funzionali, quindi, per comprendere la genealogia dei manoscritti.

Il sesto e ultimo capitolo, *Il testo come ipotesi: l'edizione*, mostra come concretamente viene allestita e fruita un'edizione critica. Dopo le premesse del par. 6.1 (*L'obiettivo dell'edizione*) si illustrano le procedure di lavoro su manoscritto unico (par. 6.2) o su più testimoni. La prima tipologia include i casi relativi agli autografi, e anche alla «filologia d'autore», che analizza la genesi e l'evoluzione dell'opera letteraria nel cantiere dello scrittore: tale prospettiva, puntualizza Leonardi, è fruttuosamente applicabile a molti testi moderni, ma trova spazio limitato nella medievistica; tra i pochi casi di questo tipo, viene naturalmente menzionato e addotto come esempio quello petrarchesco. L'edizione pluritestimoniale, invece, può contemplare l'utilizzo di uno stemma (par. 6.3, *Edizione da più manoscritti (con stemma)*) o la sua assenza (par. 6.4, *Edizione da più manoscritti (senza stemma)*). Quest'ultima categoria comprende le edizioni fondate, per oggettiva necessità o per sfiducia preconcepita nei confronti della stemmatica, su un manoscritto di base corretto su un numero limitato di testimoni di controllo, prassi ormai radicata nell'editoria straniera, ma non sempre scientificamente giusti-

ficabile e che lascia un pericoloso margine di arbitrarietà nella scelta del codice di base, di quello di controllo e dei luoghi da emendare. Il par. 6.5, *La superficie linguistica*, affronta, tra vari altri punti, il concetto di manoscritto di superficie, utilizzato non solo come base dell'edizione, ma come riferimento per la veste linguistica anche delle correzioni dell'editore critico, e che è già stato messo a frutto in recenti iniziative editoriali dirette dallo stesso Leonardi (penso alla monumentale edizione del già citato *Guiron le Courtois*). Si potrebbe chiosare che il ricorso alla nozione di manoscritto di superficie può consentire di superare talune *impasses*, riuscendo a coniugare l'esigenza di uniformità di lingua con la possibilità di intervenire criticamente laddove necessario, adeguando però la *facies* linguistica degli interventi correttori alla *scripta* del testimone di superficie: una delle strade che, in sostanza, permettono di non cadere in sterili polarizzazioni tra istanze di tipo ricostruttivo e conservativo (o presunte tali). Questi due paragrafi, strettamente collegati tra loro, toccano punti particolarmente delicati soprattutto per chi si occupi di filologia e letteratura francese medievale. Il ricorso al *bon manuscrit*, che caratterizza molte edizioni critiche francesi e che è alla base di pubblicazioni autorevoli e di ampia diffusione, può in taluni casi fornire prospettive inevitabilmente imperfette sulla produzione letteraria medievale. Possono esserne un esempio, come ricorda lo stesso Leonardi, le edizioni dei romanzi di Chrétien de Troyes, spesso fondate bédierianamente sulla copia di Guiot (vd. *supra*, analisi del par. 3.2), che tuttavia si rivela a tratti ingannevole, perché latrice di innovazioni e riscritture del copista. Anche l'ambito italiano è investito da problematiche relative al manoscritto di superficie: Leonardi cita il caso-limite della *Commedia*, il cui testimone più autorevole, il codice Urbinato, è caratterizzato da una patina linguistica padana. Rientra nella trattazione sulla veste linguistica il sottoparagrafo 6.5.4, *Normalizzazione grafica*, in cui si ricorda un tratto peculiare dell'ecdotica romanza, o meglio, delle ecdotiche romanze: il trattamento delle grafie da parte degli editori moderni non è il medesimo per tutte le lingue neolatine, in quanto per alcune di esse la standardizzazione moderna manca oppure è troppo distante dall'uso medievale. Si tratta di una precisazione spesso trascurata, ma che è invece bene sia fornita agli studenti di filologia romanza, talvolta disorientati dalla disparità che si riscontra, ad esempio, tra un testo toscano, normalmente soggetto a modernizzazione grafica, e uno antico-francese, spesso lasciato intatto o quasi. Il par. 6.6, *L'apparato*, fornisce indicazioni su scelta e organizzazione delle varianti da registrare, senza dimenticare la possibilità, per testi con tradizione molto attiva, di ricorrere a edizioni sinottiche (sotto-

par. 6.6.5). Il paragrafo conclusivo, 6.7, *Interpretare il testo*, corona l'esposizione metodologica mostrandone l'applicazione in chiave più ampia, finalizzata a un'ermeneutica globale del testo e della sua tradizione. Non manca la menzione di studi e riscontri intertestuali che possono essere condotti con l'uso delle moderne banche dati, ma si richiama l'attenzione sul fatto – mai sufficientemente ribadito – che il lavoro del filologo non consiste nell'accumulare dati ormai facilmente reperibili, ma nell'offrirli operando selezione e organizzazione rigorosamente ragionate.

Il volume è completato da una ricca *Bibliografia* (pp. 177-188), da un *Glossario e indice degli argomenti* (pp. 189-198), in cui le voci glossate, se riferite a specifici argomenti trattati, hanno anche l'indicazione delle occorrenze nel volume, e dall'*Indice degli autori e dei testi*, completo di indicazioni dei manoscritti menzionati (pp. 199-204). Il manuale è sprovvisto di note, ma tutti i riferimenti e le indicazioni necessarie sono contenuti a testo o raccolti nella scheda con additamenti bibliografici selezionati che conclude ciascun capitolo. Utile l'utilizzo del segno « ° » che rimanda, per tutte le occorrenze dei termini così contrassegnati, al già citato *Glossario*, che in questo modo può essere fruito in modo bidirezionale (dal manuale alla glossa e viceversa). Utili e ben scelte appaiono anche le numerose immagini che accompagnano la trattazione dell'intero volume: benché siano tutte in bianco e nero, sono chiare e risultano particolarmente efficaci nelle sezioni dedicate alla filologia materiale, alle modalità scritte e all'edizione diplomatica.

Queste considerazioni portano a volgere lo sguardo sul volume nel suo insieme. Colpiscono la ricchezza e varietà degli esempi addotti: sono tratti non solo dall'antica letteratura italiana o gallo-romanza (cioè ai versanti più coltivati dagli studiosi italiani e ai quali spesso si tende a limitarsi perché risultano più legati all'insegnamento secondario, cui molti dei laureati in Lettere accedono), ma anche iberica; si spazia insomma su tutta la Romània letteraria, cui è dedicato il libro di Eugenio Burgio che completa il manuale *Filologia romanza*.

Il manuale offre uno sguardo attento e aggiornato sugli strumenti più moderni: banche dati, edizioni digitali, dizionari *online*, riproduzioni digitali dei manoscritti. Nell'*Avvertenza* è spiegato che il versante digitale non è trattato in un capitolo a parte, ma inserito via via nel tessuto della trattazione, attraverso specifiche schede. Questo fa sì che non si crei l'ingannevole sensazione che le risorse digitali costituiscano una sorta di *corpus separatum* all'interno degli studi filologici, né tantomeno che ne rappresentino un mero sviluppo cronologico-evolutivo: si evidenzia, piuttosto, la dialettica proficua tra le nuove tecnologie e

l'esigenza di razionalità e completezza che deve caratterizzare la critica testuale. Tale rapporto emerge con chiarezza nelle due schede inserite nel cap. 6, dedicate rispettivamente alle edizioni digitali di manoscritti (p. 136) e di testi (p. 173): soprattutto per la seconda tipologia, naturalmente sfruttabile per edizioni di tipo ricostruttivo, Leonardi auspica «sviluppi sempre più interessanti», attraverso edizioni digitali che permettano la consultazione immediata di dati diversi e stratificati, non rappresentabili o gestibili su supporto cartaceo, come quelli relativi alla multilingue e variegata tradizione del *Milione*, pubblicato digitalmente da un'*équipe* diretta da Eugenio Burgio; anche in questo caso, possiamo aggiungere, la natura vivace e mossa della tradizione romanza medievale diviene elemento centrale per l'elaborazione di metodologie di lavoro e di fruizione dei testi, in sinergia con nuovi ambiti disciplinari.

Il manuale non presenta una sezione espressamente dedicata alla storia del metodo (o dei metodi). Da quanto detto sinora, tuttavia, dovrebbe essere emerso chiaramente come l'intero volume sia fittamente intessuto di richiami ed esempi tratti dagli studi e dalle edizioni critiche che hanno fatto la storia dell'ecdotica romanza, in Italia e non solo: tra gli altri, i nomi (e i lavori) di d'Arco Silvio Avalle, Gianfranco Contini, Gaston Paris, Cesare Segre, Alberto Varvaro; né mancano, ovviamente, i riferimenti alle esperienze editoriali recenti, che divengono così patrimonio di un più ampio pubblico e che auspicabilmente potranno essere messe a frutto in nuove imprese editoriali: si pensi, ad esempio, a principi come quello della serialità degli errori poligenetici individuato per il *Guiron*, che potrebbe essere messo alla prova su altri testi romanzi lunghi e di tradizione manoscritta molto vasta. La strategia ecdotica, o l'insieme di strategie, che emerge da questo manuale, e che inevitabilmente informerà l'operato di futuri editori, supera ormai abbondantemente l'opposizione tra edizioni lachmanniane e bédieriane: le obiezioni di Bédier al metodo stemmatico, convogliate in un approccio di più ampia portata, contribuiscono a delineare una duttile metodologia ricostruttiva (come si è visto, ad esempio, nei parr. 6.4 e 6.5), in linea con le acquisizioni che caratterizzano in particolare i filologi di formazione italiana. È lo stesso Leonardi a riassumere questa linea, nell'ultimo capitolo del volume (pp. 134-135), quando afferma che «l'editore ideale dovrebbe far tesoro di entrambe le prospettive [*scil.* ricostruttiva e conservativa]», ma conclude che l'approccio diacronico-ricostruttivo, inglobando necessariamente in sé quello sincronico-conservativo, offre «un modello interpretativo molto più ricco e complesso dei testi». Considerazioni che vanno oltre la tradizionale e 'scolastica' polarità "restauro dell'originale secondo

l'intenzione dell'autore" *versus* "forma testuale storicamente esistente e documentata", per volgere lo sguardo alla necessità di utilizzare l'analisi diacronica e puntuale dell'intera tradizione anche come uno strumento esegetico e non soltanto ecdotico nel senso più stretto.

Il volume di Leonardi si presenta dunque come un viaggio ricco e sfaccettato che conduce il lettore dal mondo del manoscritto medievale romanzo a quello delle prassi ecdotiche moderne; il percorso così delineato, oltre ad essere un vademecum ed una palestra di formazione per gli studenti di area umanistica – e tra questi, auspicabilmente, i futuri filologi –, costituisce al contempo una panoramica aggiornata e lucida sulla critica testuale romana, utile e stimolante anche per le riflessioni degli studiosi più maturi.

CARMEN RAGUSA

📖 Matthew G. Kirschenbaum, *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2021, pp. ix + 145, € 72,40, ISBN 0812253418.

Come indicato nella prefazione, *Bitstreams* nasce da tre letture tenute da Matthew Kirschenbaum nel 2016 all'Università della Pennsylvania, relative ad archivi, computer e libri; all'interno del volume, però, la riflessione è rivolta soprattutto alla bibliografia, che viene definita «a habit of mind whose remit is nothing less than accounting for all the people and things that make meaning possible, each in their own irreducible individuality» (p. 14). In particolare, il libro invita a valutare in che modo i mezzi digitali influenzino la produzione letteraria e, conseguentemente, il lavoro dei critici; infatti, in un panorama in cui i testi letterari *born digital* sono ridotti a un bitstream, emerge la necessità di apposite riflessioni sulle conseguenze bibliografiche e ontologiche determinate da questa 'nuova' forma di elaborazione dei testi. Si tratta di questioni che interessano il rapporto tra le tecnologie digitali e la storia del libro, ma anche la disciplina filologica – che sempre più si troverà dinanzi a testi letterari nati digitalmente – e la relazione tra pensiero e scrittura. Infatti, se è vero che il rapporto con la produzione dei testi letterari è cambiato con l'avvento dei mezzi digitali, bisogna anche chiedersi in che modo ciò abbia influito sulla natura delle idee elaborate; pertanto, è utile prestare attenzione alle specificità dei singoli autori e agli strumenti di scrittura da loro utilizzati. In particolare, Kirschenbaum definisce il bitstream «a term of art in computing, where it denotes any contiguous sequence of

bits for storage or transmission» (p. ix), ma anche «a complete copy and surrogate for all data contained on some unique piece of storage media, sometimes also known as an ‘image’» (*Ibidem*).

Alla luce di quanto detto, l'autore invita a riflettere su quelli che Virginia Woolf chiama ‘actual facts’,¹ che oggi, in misura crescente, riguardano sia l'ubiquità dei computer nei processi di elaborazione e di revisione dei testi (oltre che in quelli di produzione e di distribuzione dei libri) sia «the profusion of literary conversation online [...]; and [...] the particulars of the contemporary literary archive, combining as it does physical artifacts with digital assets or objects» (p. x). Infatti, se in vista della realizzazione di lavori critici come quello di Lawrence Rainey su *The Waste Land* (1922) di Thomas Eliot è possibile ricorrere alla consultazione diretta, all'interno degli archivi, di documenti analizzabili nella loro evidenza fisica,² diversa è la questione per i testi letterari nati digitalmente: che cosa rimarrà agli studiosi che lavoreranno su questi ‘nuovi’ testi tra due o tre generazioni (p. 2)? Inoltre, quali prospettive si pongono per gli studi bibliografici dinanzi a una proliferazione di testi («a file is ‘copied’ each and every time it is opened or accessed» [p. 5]) e considerando sia la facilità di copiare i file da un dispositivo (o da una rete) a un altro, sia la scarsa consapevolezza degli autori, che spesso valorizzano una forma del testo corrispondente alla loro ultima volontà in un dato momento, non tenendo traccia delle precedenti versioni? Più in generale, dunque, come si legge nell'introduzione del volume, diventa opportuno chiedersi in che modo si possa ricostruire la storia, spesso molto articolata, dell'elaborazione di testi che possiedono molteplici strati di revisione e talvolta commenti ai file, anche da parte di soggetti diversi dall'autore, e note a matita su copie stampate. Tuttavia, il tipo di accesso al passato consentito dai media digitali può essere molto specifico e, una volta recuperate le tracce di scrittura dagli hard drive, uno studioso che lavora con testi *born digital* potrà ricostruire le tappe del processo di scrittura anche in un tempo inferiore rispetto a quello richiesto dai testi su supporto cartaceo.

Quanto detto evidenzia anche la necessità di analizzare la struttura delle raccolte degli autori, considerando che oggi potrebbero includere

¹ V. Woolf, *In a Room of One's Own and Three Guineas*, a cura di M. Shiach, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 296-297.

² L. Rainey, *Revisiting The Waste Land*, London, Yale University Press, 2007. A differenza di altri studiosi, Rainey è riuscito a ricostruire le relazioni tra le varie sezioni del poema a partire dalla conoscenza delle modalità di scrittura dell'autore e attraverso il confronto diretto tra i materiali sopravvissuti; in questo modo sono state fornite risposte a quesiti relativi a una delle opere più note dell'autore.

media digitali (dischetti, hard drive o anche interi computer). Infatti, se in ambienti con precise condizioni le carte possono sopravvivere per secoli, «bits [...] required constant attention and upkeep in order to survive for even a decade or two» (p. 27); dunque, sono necessarie adatte strategie di conservazione. Al contempo è opportuno riflettere sul termine 'archive' e, a questo proposito, appare interessante il riferimento dell'autore all'idea, vigente in ambiente informatico, secondo cui si immagazzinano i dati nella memoria; in particolare, a partire dalla riflessione di Wendy Chun sul valore retrospettivo della memoria e sulla proiezione verso il futuro insita nell'idea di archiviazione, nel cap. 1 Kirschenbaum indaga le analogie tra il recupero del 'flusso di bit' contenuto nel disco, in vista della ricostruzione della storia dei testi, e il termine 'rememory', un neologismo presente nel romanzo di Toni Morrison, *Beloved*, del 1987 e inteso come «a way of naming a past trauma externalized beyond an individual consciousness» (p. 35). In questo senso, l'autore fa riferimento al fatto che, dati i continui procedimenti di recupero e di accesso, la memoria digitale stessa non è né mai veramente presente, né mai veramente scomparsa; infatti, con le dovute accortezze per evitarne il danneggiamento, essa viene 'rianimata', quasi come se il bitstream trascendesse il tempo (p. 37) e consentisse di ripercorrere ogni punto di esso. Inoltre, attraverso l'esempio di Morrison, Kirschenbaum descrive le possibilità offerte dagli archivi che contengono materiali digitali. Nello specifico, *Beloved* giunge attraverso un manoscritto (ospitato negli archivi di Princeton e il cui frontespizio è stato danneggiato da un incendio) e attraverso cinque file digitali, contenuti in quattro floppy disk. I file sono stati creati tra giugno e settembre 1986 e sono solo parzialmente leggibili. Tuttavia, sebbene l'informazione digitale sia andata incontro a un decadimento a causa dei trasferimenti e del tempo, almeno uno dei cinque file restituisce una versione dell'ultima riga dell'opera che non è testimoniata da altri documenti; pertanto, soltanto l'accesso al bitstream ne consente la visualizzazione. Ciò evidenzia l'importanza di considerare materiali cartacei e digitali come reciprocamente costitutivi della condizione testuale di un'opera, in vista della ricostruzione della sua storia.

Per porre le basi per nuovi studi bibliografici, tuttavia, è anche necessario ricostruire le evoluzioni che hanno interessato i media e le modalità di memorizzazione, poiché i supporti di memorizzazione sono le superfici su cui il bitstream acquisisce consistenza;³ ciò consente di dire che

³ «The bitstream is a phenomenon that exists *only* in so far as it intersects with its material supports» (pp. 11-12, corsivo originale).

«book history increasingly shades into media history» (p. xi). Kirschenbaum sostiene che, acquisendo queste conoscenze, gli studiosi saranno in grado di lavorare con i più comuni formati di archiviazione dagli anni Settanta fino all'ingresso del cloud; tuttavia, riconosce che le istanze del lavoro di un autore basate sul cloud potrebbero sparire, a meno che non siano salvaguardate (p. 12), e ciò potrebbe essere causa di difficoltà per gli studiosi futuri. A questo proposito, nel cap. 2, Kirschenbaum offre al lettore una descrizione dettagliata della storia del 'desktop-publishing' degli anni Ottanta e Novanta, attraverso un'analisi del lavoro di William Dickey e Kamau Brathwaite, che, dalla fine degli anni Ottanta, si sono accostati a un Macintosh SE. In particolare, Dickey ha utilizzato *HyperCard*, un software preinstallato nel computer, per scrivere quattordici testi, gli *HyperPoems*; date le possibilità offerte dal software, la loro elaborazione ha consentito all'autore di sperimentare forme di composizione nuove rispetto a quelle tradizionali. In questo senso per Kirschenbaum i componimenti possono essere definiti «a compositional score, a framework for experience» (p. 49). Tuttavia, pur costituendo una parte utile per apprezzare la produzione di Dickey, in quanto alcuni sono formalmente molto compiuti e legati ai testi dell'ultima fase, gli *HyperPoems* sono stati distribuiti nel loro formato originale soltanto due decenni e mezzo dopo la morte dell'autore, ricorrendo all'emulazione. Invece, allontanandosi dal predefinito set di caratteri del Macintosh, Brathwaite ha progettato un proprio stile, il *Sycorax Video Style*,⁴ i cui caratteri avevano bordi frastagliati. In particolare, Kirschenbaum evidenzia anche l'agevolazione pratica determinata dall'uso del computer nelle attività di riscrittura dei testi da parte di Brathwaite, che poteva recuperare i file memorizzati e rielaborarli (p. 67). Inoltre, all'interno del capitolo è presente un riferimento alla provenienza di Brathwaite dallo Stato del Barbados e si sottolinea come ciò sia utile in vista dell'interpretazione dell'archivio letterario dell'autore da parte degli studiosi; in questo senso, appare interessante il tentativo, messo in atto anche per Morrison, di indagare il rapporto tra origine dell'autore, scrittura e tecnologia. Inoltre, la descrizione dei mezzi digitali utilizzati dai due autori è significativa non soltanto in vista di un'analisi puntuale della loro produzione, ma anche per una meditazione sulle sorti della loro eredità letteraria; infatti, dal momento che essa comprende materiali digitali, è necessario che gli studiosi riflettano anche sulle proprietà dei relativi supporti.

⁴ Il nome del computer dell'autore, *Sycorax*, deriva da quello del personaggio shakespeariano de *La Tempesta* (p. 60).

Pertanto la bibliografia ha urgenza di confrontarsi con i testi letterari mediati dal computer, in modo da fornire metodi utili a portare alla luce i vari elementi della storia dei testi digitali (p. 11). Ad esempio, come cambierebbe la conoscenza di Braithwaite, se fossimo in grado di identificare effettivamente quali caratteri tipografici ha progettato? Questa idea viene sostenuta anche all'interno della coda del volume, in cui si legge: «*what the bibliography offers is an uncompromising commitment to the individuality of all things, every instance, every copy*» (p. 111, corsivo originale). In particolare, per Kirschenbaum la gestione del futuro del patrimonio digitale sarà complessa, anche a causa della contingenza di hardware e software; tuttavia, essa sarà «*what we make it out to be. Or it will be, if we can make a place in the world for this work*» (p. 110). Inoltre, gli esempi presentati nei vari capitoli hanno in comune il desiderio dell'autore di evidenziare la necessità, per la ricerca bibliografica, di riconoscere che le tecnologie digitali sono anche media che stanno trasformando la natura della scrittura degli autori; in alcuni casi, infatti, l'elaborazione dei testi letterari vede un coinvolgimento di differenti servizi e piattaforme (programmi di videoscrittura, cloud, social media), ognuno con una propria architettura interna, e diventa necessario per lo studioso districare tutti i percorsi e associare tutti questi contenuti.

Il bitstream è anche parte integrante del lavoro di produzione libraria contemporanea: infatti, «*nearly all books now begin life as virtual simulacra, their wireframe margins and scalable vector edges rasterized against a pixel-perfect grid that defines what will become the book's volumetric dimensions once fabricated as an object*» (p. 76). Dunque, in un contesto in cui i libri diventano sempre più merci globali, «*the bitstream is what mediates between any one person's work day and the vast network that makes up the industry*» (p. 78). A questo proposito, nel cap. 3 si fa riferimento alla storia della realizzazione di S., un'opera transmediale pubblicata nel 2013 da Doug Dorst e Jeffrey Abrams per *Mulholland Books*. Tuttavia, alla pubblicazione parteciparono anche la società *Bad Robot* e l'azienda *Melcher Media*, che contribuì alla creazione del prodotto librario. Il riferimento alla storia dell'azienda testimonia come anche la conoscenza delle scelte estetiche di pubblicazione sia fondamentale per ricostruire la storia di un libro. In particolare, S. è definito «*a bookish media*» (p. 80), un'espressione che fa riferimento al modo in cui «*books have been fully subsumed by the homology of contemporary media*» (*ibidem*). In virtù del bitstream, dunque, il libro esiste in una nuova forma di relazione con gli altri media e, in questo senso, sembra essere stato riconfigurato; per questa ragione, sarebbe più

corretto affermare che *S.* è medium prodotto per comportarsi come un libro (p. 90). Questo elemento consente all'autore di introdurre il concetto di materialità secondaria, elaborato sul modello di quello di oralità secondaria, definito da Walter Ong; in particolare, la materialità secondaria fa riferimento a forme di materialità utili a rappresentare artificialmente alcuni particolari elementi (p. 90). Nel caso di *S.* – il cui universo consiste anche di account e siti gestiti da soggetti che, con i loro interventi, diventano attori (p. 95) – si tratta di commenti scritti a mano nei margini del libro – le cui pagine sono rilegate in una copertina stampata in modo da sembrare un tessuto di lino – e di inserti posizionati manualmente in corrispondenza di pagine definite.

Il volume invita a riflettere sul bitstream in maniera più specifica; infatti, questioni come il software utilizzato dagli autori o i font che essi avevano a disposizione e tra cui potevano scegliere non sono minuzie, ma dati fondamentali per ricostruire la storia dell'elaborazione di un testo letterario. Pertanto, è necessario, e urgente, cominciare a desiderare la conoscenza di questi elementi, che, sempre più, invece, sembrano costituire una scatola nera, con il rischio di compromettere la conoscenza dell'eredità digitale degli autori. Forse questo potrebbe non cambiare l'interpretazione critica dei testi, ma chi assicura che, come nel caso di Morrison, i file digitali non contengano versioni testuali prive di corrispondenza in altre testimonianze analogiche? Pertanto, come emerge dal volume, occorre una maggiore consapevolezza, alla luce del fatto che gli autori hanno cominciato ad accostarsi al computer per le attività di scrittura oramai più di un quarantennio fa; ritardando ulteriormente la riflessione si rischierebbe di avere una conoscenza parziale dei 'flussi di bit' che essi hanno prodotto. In questo senso, per Kirschenbaum la bibliografia offre un impegno rivolto allo studio di singoli scrittori, che, però, interessa anche la collettività, in termini di conservazione e di memoria (p. 113).



Cronaca

THE SOCIETY FOR TEXTUAL SCHOLARSHIP'S 2022 CONFERENCE: "CULTURAL MAPPINGS" (Loyola University Chicago, 26-28 maggio 2022)

Fra 26 e 28 maggio 2022 a Chicago – fra Loyola University, Downtown Campus e Newberry Library – si è svolto l'annuale congresso della Society for Textual Scholarship, dal titolo *Cultural Mappings*. Specie nel contesto globale della rete, il concetto di "mappatura culturale" è centrale tanto per il tracciamento delle versioni, autoriali e redazionali, di un'opera, quanto per la conservazione del patrimonio culturale e dei manufatti (*artifacts*) che lo tramandano. La metafora geografica cui è ispirato l'evento si addice particolarmente alla sede ospitante di Loyola University, istituzione di fondazione religiosa che sorge sui siti ancestrali di alcune tribù native americane (Ojibwa, Ottawa, Potawatomi) e ha nel suo statuto il doloroso riconoscimento delle violenze su di esse perpetrate e la massima apertura alla diversità geoculturale, a partire dai discendenti delle stesse. È stato dunque opportuno che la sessione guida, dedicata alla memoria del grande filologo David Greetham (1941-2020, fra i fondatori della Society for Textual Scholarship), fosse ospitata dalla Newberry Library in connessione alla mostra di manufatti indigeni (appositamente allestita dal *D'Arcy McNickle Center for American Indian and Indigenous Studies*) e dedicata alla relativa "mappatura" e valorizzazione, mentre a un approccio "archivistico" alle minoranze letterarie (*Native American, Black Literature*) è stato dedicato anche il tradizionale *presidential address*, discorso del presidente Matt Cohen (University of Nebraska, Lincoln), pubblicato in apertura di *Textual Cultures* 15, 2 (2022), pp. 1-29. In modo parimenti appropriato, il congresso si è aperto con una sessione plenaria dedicata a *Mapping the Intersections of Text, Space, & Pilgrimage Sites*, dove si è parlato di pratiche religiose, tradizioni e immagini sacre, con la relativa iconografia oggetto dell'intervento di Edmondo Lupieri, che

a Loyola insegna: la convergenza di studiosi italiani (L. Carnevale, Bari; F. Caruso, Foggia) e americani, con tematiche che spaziavano dalla tarda antichità mediterranea alle civiltà mesoamericane, ha costituito un pregio ulteriore della sessione. Fra le successive sessioni parallele, va sottolineato il pregio di quella presieduta da Marta Werner, attuale titolare della prestigiosa *M.J. Svaglic Chair in Textual Studies* presso la stessa Loyola University e editor-in-chief di *Textual Cultures*, rivista ufficiale della Society for Textual Scholarship. Con terminologia tipicamente anglosassone, la sessione era dedicata al dualismo fra l'opera (*work*) e le relative "versioni" (non necessariamente autoriali) tradite dalla documentazione superstita. In quest'ambito, è notevole l'applicazione della metafora "cartografica" alle versioni a stampa di opere contemporanee di "black literature" nell'intervento di John K. Young (Marshall University). Fra le altre sessioni, si osserva l'abituale attenzione alle frontiere delle Digital Humanities e dell'editoria scientifica digitale: da esempi della Bibbia ebraica al teatro shakespeariano (due studiose della University of Chicago, Ellen Mackay and Sarah-Gray Lesley, hanno parlato del caso di *Taming of the Shrew*) e oltre, gli interventi hanno offerto interessanti esempi di edizioni in contesto collaborativo, come OCHRE (*Online Cultural and Historical Research Environment*). In tale contesto, è la stessa edizione a costituire una "mappatura" dei materiali utili, come evidenziato da John Bryant, docente emerito della Hofstra University di Long Island (NY). Tanto nell'adattare il concetto di "mappatura" al patrimonio culturale quanto nella particolare attenzione alle relative politiche di digitalizzazione, l'Italia ha avuto la sua parte in un panel "pisano" dedicato a *Mapping authors and texts in European journals after World War II*, con interventi su importanti testate del secondo Dopoguerra quali *Nuovi argomenti* (a cura di Elena Grazioli, che a Pisa ha recentemente organizzato un convegno sulla rivista fondata da Alberto Carocci e Alberto Moravia, presto affiancati da Enzo Siciliano). Da segnalare anche un panel dedicato alla filologia d'autore, ormai sempre più conosciuta Oltreoceano dopo la traduzione inglese ampliata dell'utile manuale eponimo – edito da Carocci – a cura delle stesse autrici Paola Italia e Giulia Raboni, con un intervento di quest'ultima sul tool *Manzoni Online* e un'introduzione della prima sul grande supporto che può venire dalla tecnologia alla valorizzazione di materiali autografi. In chiave digitale, si può citare anche una Flash Presentation di Matteo Maselli (Macerata) dedicata a un nuovo utile strumento, il *Database Allegorico Dantesco* (DAD). Mette appena conto sottolineare che, in queste poche righe, è possibile dare solo una minima idea della grande varietà e complessità del congresso (dalle lingue di cul-

tura europee a quelle orientali, dall'antichità alla più immediata contemporaneità); tuttavia, spero che ne siano emersi comunque tratti caratteristici quali il serrato dialogo con la filologia "continentale" (cui è dedicato il fascicolo autunnale di *Textual Cultures*) e la costante attenzione alle moderne frontiere dell'informatica umanistica.

M.Z.



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. Monteverchi, *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, xxxxxx 2023

© copyright 2021 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel xxxxxxxx 2023
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.

Il periodico ECDOTICA è stato iscritto
al n. 8591 R.St. in data 06/09/2022 sul registro
stampa periodica del tribunale di Bologna.

