





Ecdotica

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



Ecdotica

20
(2023)

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

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Andrea Severi (Università di Bologna)

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 Hellinga (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), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza), 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)

Responsabili di redazione

Roberta Priore (Università di Bologna)
Giacomo Ventura (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 Florimbi (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Albert Lloret (University of Massachusetts Amherst), Alessandra Mantovani (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia), Beatrice Nava (Huygens Institute), Amelia de Paz (Universidad Complutense de Madrid), Jacopo Pesaresi (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Bologna)

Redazione web

Dante Antonelli (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

DEPARTMENT
OF CLASSICAL PHILOLOGY
AND ITALIAN STUDIES

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

Iniziativa dipartimenti di Eccellenza MUR (2023-2027)



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

INDICE

Saggi / Essays

SARA FAZION, Una tradizione che sfugge al Metodo: il caso degli *Argumenta* delle *Tragoediae* di Seneca di Pietro da Moglio / *A tradition that eludes the Method: the case of the Argumenta of Seneca's Tragedies by Pietro da Moglio* 9

JAUME TORRÓ - ALBERT LLORET, Textual Bibliography for *Tirant lo Blanc* 37

Foro / Meeting. L'edizione critica tra filologo, editore e lettore / *The critical edition between philologist, publisher and reader.*

GIORGIO INGLESE, L'edizione critica della *Commedia*: caso esemplare o caso "unico"? / *The critical edition of Dante's Commedia: exemplary or unique case?* 63

LINO LEONARDI, Una infrastruttura per le edizioni critiche di testi italiani antichi / *An infrastructure for critical editions of ancient italian texts* 71

MARINA BUZZONI, L'edizione critica tra cartaceo e digitale / *The critical edition between paper and digital environments* 81

Testi / Texts

Raffaele Spongano. Il *lavoro* della parola, a cura di Paola Vecchi Galli 97

Questioni / Issues

VALERIA GUARNA, L'antigrafo (tipografico): una questione di riconoscibilità / *How to recognize a printer's copy* 167

Rassegne / Reviews

Geri Della Rocca de Candal, Antony Grafton and Paolo Sachet (eds.), *Printing and Misprinting. A Companion to Mistakes and In-House Corrections in Renaissance Europe (1450-1650)* (F. DIAMANTI), p. 191 · Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche* (G. GALLUCCI), p. 198 · Alessandro Perosa, *I «Miscellanea» di Angelo Poliziano. Edizione e commento della Prima Centuria* (G. VENTURA), p. 204 · Daniel Ferrer, *Genetic Joyce. Manuscripts and the dynamics of creation* (P. ITALIA), p. 213 · Piero Scapecchi, *Il lavoro del bibliografo. Storia e tecnica della tipografia rinascimentale* (E.C. PERIC), p. 219 · Amedeo Quondam, *Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa* (S. TRENTACARLINI), p. 228 · Dom Duarte, *Leale consigliere* (G.M. ANSELMINI), p. 237 · Paolo Cherchi, *Erranze libridinose. Ricerche erudite su testi rari e dimenticati* (P. STOPPELLI), p. 244 · Niccolò Machiavelli, *Lettere* (I. BURATTINI), p. 248

Cronaca / Chronicle

SARA FAZION, Stavros Lazaris, *Images as Tool of Transmission of Knowledge: from Medieval Manuscripts to Neurosciences* (Bologna, 22 novembre 2023)

263

FEDERICO MILONE - LUCIA GIAGNOLINI, *Le carte immateriali: filologia d'autore e testi nativi digitali* (Pavia, 11-13 dicembre 2023) / *The intangible papers: authorial philology and born-digital texts* (Pavia, December 11-13, 2023)

269

Saggi

UNA TRADIZIONE CHE SFUGGE AL METODO: IL CASO DEGLI «ARGUMENTA» DELLE «TRAGOEDIAE» DI SENECA DI PIETRO DA MOGLIO

SARA FAZION

A tradition that eludes the Method: the case of the Argumenta of Seneca's Tragedies by Pietro da Moglio.

ABSTRACT

The article describes the methods used in the critical edition of the *Argumenta* of Seneca's *Tragedies* composed by Pietro da Moglio, a professor and exegete of the late 14th century in Bologna and Padua. These summaries were transcribed into the manuscripts not only based on an antigraph but, in many cases, under a professor's dictation or by mnemonics. In the tradition of these texts, there are very few monogenetic errors, a greater number of adiphore variants, and many polygenetic graphic-phonetic dissimilarities. So, at first, an attempt was made to apply Contini's trans-Lachmannian diffraction theory; but the *stemmata codicum* obtained were multiple, and characterized by 'constellations' of manuscripts rather than hierarchically structured families. Rejecting, therefore, any Lachmann-inspired logic, the *restitutio textus* was based on Bédier's method, particularly suited to the *Argumenta* tradition, which followed procedures typical of *reportationes*. So, to edit a text, it's always useful to evaluate all methods that seem appropriate, considering them with a conciliatory perspective, in order to find or create the most appropriate philological approach.

Keywords

Pietro da Moglio's *Argumenta*. Seneca's *Tragedies*. Critical edition. Trans-Lachmannian methods. Bédier's method.

Articolo ricevuto: settembre 2023; referato: novembre 2023; accettato: dicembre 2023.

sara.fazion3@unibo.it
Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
40126 Via Zamboni 32 Bologna

«Pietro da Moglio risultò l'unico maestro universitario di retorica memorabile nella sua generazione: se fu conteso tra i due soli Studi nostri allora efficaci, di Padova e di Bologna, se riscosse l'approvazione affettuosa del Petrarca e del Boccaccio».¹ Grande esegeta di fine Trecento, Pietro da Moglio è noto per aver commentato a lezione primizie letterarie come il *Bucolicum carmen* di Petrarca e le *Egloge* di Dante e Giovanni del Virgilio,² ma anche gli scritti di Valerio Massimo, Stazio, Boezio, il *De quattuor virtutibus* pseudo-senecano (la *Formula vitae honestae* di Martino di Braga), il *De inventione* di Cicerone e la *Rhetorica ad Herennium*,³ e pure le *Comoediae* di Terenzio⁴ e le *Tragoediae* di Seneca. Dopo secoli di sopravvivenza umbratile, quest'ultima opera era stata riscoperta ed esaminata tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo dai preumanisti padovani e da Nicolaus Trevet nel suo *Commentarius* poi divenuto canonico, ma anche in Toscana e a Bologna, città in cui erano noti gli studi di Lovato de' Lovati e Albertino Mussato.⁵ I drammi dell'autore latino

¹ G. Billanovich, «Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano», *Italia medioevale e umanistica*, VI (1963), pp. 203-234 e VII (1964), pp. 279-324: 209. Cfr. *I lettori di retorica e humanae litterae allo Studio di Bologna nei secoli XV-XVI*, a cura di L. Chines, con introduzione di G.M. Anselmi, Bologna, Il nove, 1992, pp. 43-45; L. Quaquarelli, «Per un profilo aggiornato di Pietro da Moglio», *Schede Umanistiche*, n.s., a. XXIII (2009), pp. 33-55; Idem, «Moglio, Pietro da», in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 267-273; S. Fazion, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo. Esegesi e fortuna*, Milano, FrancoAngeli, 2023, pp. 223-244.

² Le *lecturae* sulle *Egloge* sono ricordate dall'allievo Francesco da Fiano in una nota del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, lat. 124, f. 61va; quelle sul *Bucolicum carmen* – tenute a Bologna dopo aver conosciuto l'opera a Padova in concomitanza alla prima diffusione voluta da Petrarca – ispirarono Francesco Piendibeni da Montepulciano e il da Fiano a redigere commenti in glosse nei mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1729 e Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XII 18 (= 3945). Auspicio di redigere l'edizione delle glosse lasciate nel secondo manoscritto, anche alla luce delle loro peculiarità filologiche, utili per un'edizione critica del testo del *Bucolicum carmen*.

³ Cfr. S. Lunardi, «Un inedito commento alla "Consolatio Philosophiae"», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LVII, fasc. III (settembre-dicembre 2004), pp. 297-321; G.C. Alessio, «I trattati di grammatica e retorica e i classici», in *I classici e l'università umanistica*, a cura di L. Gargan, M.P. Mussini Sacchi, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 161-194; V. De Angelis, «Un percorso esemplare nella lezione sui classici nel Trecento: Giovanni del Virgilio e l'"Achilleide" di Stazio», ivi, pp. 225-260.

⁴ Cfr. G. Billanovich, «Terenzio, Ildemaro, Petrarca», *Italia medioevale e umanistica*, XVII (1974), pp. 1-60; Idem, «Petrarca, Pietro da Moglio, Pietro da Parma», *Italia medioevale e umanistica*, XXII (1979), pp. 367-395: 380-383, 395 n. 3; C. Villa, *La "lectura Terentii"*, I, *Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984, pp. 217-236.

⁵ Sui preumanisti padovani cfr. G. Billanovich, «I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini» [1953], in Idem, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 117-141;

attirarono poi l'attenzione di Petrarca e Boccaccio,⁶ e divennero oggetto delle *lecturae* di eseti-insegnanti come Pietro da Moglio, i quali illustrarono la forma e i contenuti dell'opera ai loro allievi, destinati poi a divenire i primi rappresentanti dell'Umanesimo.⁷

Autorevole esponente della schiera dei «primi umanisti» che «prepararono il grande teatro del Rinascimento»,⁸ Pietro da Moglio in partico-

A.P. MacGregor, «L'Abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione "E" delle tragedie di Seneca», *La Bibliofilia*, a. LXXXV, n. 1 (1983), pp. 171-185. Per Trevet: E. Franceschini, «Glosse e commenti medievali a Seneca tragico», in Idem, *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938, pp. 1-105; S. Pittaluga, «"Tamquam teterrimum pelagus". Scuola e metodo nel Commento di Nicola Trevet alle "Tragedie" di Seneca», *Paideia*, a. LIII (1998), pp. 265-279. Sulla diffusione in Toscana e a Bologna: C.M. Monti, «Il corpus senecano dei Padovani: manoscritti e loro datazione», *Italia medioevale e umanistica*, L (2009), pp. 51-99: 64-95; C. Villa, «Bartolomeo da San Concordio, Trevet, Mussato, Dante (Inf. XXXIII). Appunti per le vicende di Seneca tragico nel primo Trecento», in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (1315-2015), a cura di R. Modonutti, E. Zucchi, Firenze, SISMEL, 2017, pp. 61-76.

⁶ Per la ricezione di Petrarca: R.H. Rouse, A.C. de la Mare, «New light on the circulation of the A-text of Seneca's Tragedies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL (1977), pp. 286-290; L. Chines, «Ricezioni petrarchesche di Seneca tragico», *Paideia*, a. LIII (1998), pp. 77-88; C.M. Monti, «Petrarca e la tradizione di Seneca», *Quaderni petrarcheschi*, XXXI (2012), pp. 707-739; Eadem, «Le postille di Francesco Petrarca alle "Tragedie" di Seneca», in «*Meminisse iuvat*». Studi in memoria di Violetta De Angelis, a cura di F. Bognini, prefazione di G.C. Alessio, Pisa, ETS, 2012, pp. 549-580; S. Fazion, I. Lorenzi, *Petrarca lettore di Seneca tragico e di Svetonio*, Bologna, Pàtron, 2019, pp. 13-179; Fazion, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo*, pp. 75-103. Su quella di Boccaccio: V. Crescini, «Il primo atto della "Phaedra" di Seneca nel primo capitolo della "Fiammetta" del Boccaccio», *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*, s. IX, t. LXXX (1920-1921), pp. 455-466; G. Martellotti, «La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto», *Italia medioevale e umanistica*, XV (1972), pp. 149-169; L. Edmunds, «A note on Boccaccio's Sources for the Story of Oedipus in "De Casibus Illustrium Virorum" and in the "Genealogie"», *Aevum*, a. LVI, fasc. 2 (1982), pp. 248-252; Fazion, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo*, pp. 103-149.

⁷ A Bologna, fu allievo di Pietro da Moglio anche Coluccio Salutati, che copiò e postillò in gioventù le *Tragoediae* nel ms. London, British Library, Add. 11987, intervenne sulla "Questione dei due Seneca" e rievocò più volte l'opera nel suo epistolario e nel *De laboribus Herculis*: cfr. B.L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova, Antenore, 1963, *ad indicem*; A. Petrucci, *Coluccio Salutati*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 3-17; S. Bertelli, «Il manoscritto delle "Tragoediae" di mano del Salutati», in *Seneca. Una vicenda testuale. Mostra di manoscritti ed edizioni*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 aprile-2 luglio 2004), a cura di T. De Robertis, G. Resta, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 145-146; Fazion, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo*, pp. 523-549.

⁸ Billanovich, «Giovanni del Virgilio», 1964, p. 293. Cfr. C.M. Monti, «La "Lectura Senecae" nel Trecento», in *I classici e l'università*, pp. 459-485; L. Gargan, «Scuole di

lare compose *Argumenta* mnemonici per le *Tragoediae* strutturati in dieci esametri riassuntivi della trama di ogni dramma, secondo l'ordine della famiglia A dello *stemma codicum* dell'opera. I riassunti, utili agli studenti per memorizzare il contenuto di ogni *pièce*, sono oggi tramandati in quattro versioni (A, B, C, D) da più di quaranta manoscritti risalenti a un periodo compreso tra gli ultimi decenni del Trecento e la fine del Quattrocento. A dispetto di una simile, fortunata diffusione, la forma testuale di questi *Argumenta* non aveva più ricevuto attenzioni dopo l'edizione del 1964 di Giuseppe Billanovich,⁹ che, potendo contare su una *recensio* che assommava soltanto dieci codici non sempre esaminati di persona, restituì il testo di sole tre versioni (A, B, D), senza accorgersi dell'esistenza di una quarta redazione (C), da lui intesa come recensione errata o *lectio singularis*. Avendo rintracciato in seguito altri sei esemplari,¹⁰ e interpretando queste testimonianze come vestigia di una tradizione ben più capillare, il filologo auspicò lo svolgimento di una nuova edizione, con intuizioni poi confermate da Alexander P. MacGregor, che nel 1985 stilò un elenco di manoscritti molto più nutrito, sebbene non esente da inesattezze e lacune.¹¹ Sulle orme di tali studi, ho approntato una nuova edizione critica dei riassunti damogliani fondata su un censimento allargato, riflettendo anche sui metodi d'indagine ecdotica più adeguati a questi testi, caratterizzati da una tradizione particolare.¹²

Gli *Argumenta* di Pietro da Moglio furono difatti trascritti nei codici dagli studenti o da altri professori non solo sulla base di un antografo di riferimento dal quale copiare, ma, in molte occasioni, sotto dettatura di un *magister* o per via mnemonica. Una simile trasmissione espone il testo, già di per sé breve – e dunque tendenzialmente più scevro di det-

grammatica e Università a Padova tra Medioevo e Umanesimo», *Quaderni per la Storia dell'Università di Padova*, 33 (2000), pp. 9-26.

⁹ Billanovich, «Giovanni del Virgilio», 1964, pp. 293-297, disponibile anche al sito <http://www.poetiditalia.it/public>.

¹⁰ G. Billanovich, «Il Petrarca e gli storici latini», in *Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti*, I, a cura di G. Bernardoni Trezzini, O. Besomi, L. Bianchi, N. Casella, V. Ferrini Cavalleri, G. Gianella, L. Simona, Padova, Antenore, 1974, pp. 67-145: 79-80 n. 2, 145 *addendum*; Idem, «Terenzio, Ildemaro», pp. 37-38 n. 2.

¹¹ A.P. MacGregor, «The Manuscripts of Seneca's Tragedies: A Handlist», in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32. 2, *Sprache und Literatur: Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit*, hrsg. H. Temporini, W. Haase, Berlin-New York, deGruyter, 1985, pp. 1134-1241: 1138.

¹² Il presente articolo si pone come descrizione e commento dei metodi seguiti per l'edizione pubblicata in Fazion, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo*, pp. 244-353.

tagli utili a ricostruire in modo univoco lo *stemma codicum* –, non tanto a errori monogenetici veri e propri, difatti presenti in numero limitato, ma a varianti adiafore binarie o plurime, e a difformità grafico-fonetiche di origine poligenetica. Tale situazione invita dunque a riflettere anzitutto sulla reale applicabilità della nozione di errore secondo il Metodo Lachmann e, di conseguenza, sull'opportunità di seguire altre strade ecdotiche.

1. Limiti della nozione di errore secondo il Metodo Lachmann

Costituitosi grazie al contributo di filologi come Zumpt, Madvig, Bengel, Bernays e poi Maas, Pasquali, Contini e Timpanaro, il Metodo non fu mai enunciato con rigore da Karl Lachmann, che con la *sententia* «Recensere... sine interpretatione et possumus et debemus» intese difatti esprimere 'solo' l'importanza della comparazione dei manoscritti per l'identificazione dei loro legami durante la *recensio*, in opposizione a un'*emendatio-interpretatio* volta a correggere gli errori prima della definizione dello stemma. Ma Lachmann ancora non distingueva errori e varianti, e non impiegava i soli errori monogenetici per delineare i rapporti tra manoscritti, definiti anzi sulla base della comunanza in *variae lectiones* caratteristiche e di guasti 'esterni' evidenti.¹³

Non giunsero a formulare con chiarezza il principio degli errori comuni, né ad applicarlo con sistematicità, nemmeno i primi filologi che tentarono di far coincidere la *recensio* con la distinzione tra errori e varianti, come Johan Nikolai Madvig,¹⁴ Gustav Gröber nell'opuscolo sul

¹³ I principi lachmanniani sono stati valutati in prospettiva corretta, tra gli altri, da S. Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann* [1963] Torino, UTET, 2016¹¹; d'A.S. Avalle, «Fenomenologia ecdotica del medioevo romanzo», in Idem, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, Firenze, SISMEL, 2002, pp. 125-153: 140 (= Idem, «La critica testuale», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, *Généralités*, hrsg. von H. Robert Jauss, E. Kohler, Heidelberg, Winter, 1968, pp. 538-558); R. Antonelli, «Interpretazione e critica del testo», in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 139-243: 150; d'A.S. Avalle, «La funzione del "punto di vista" nelle strutture oppostive binarie» [1993], in Idem, *La doppia verità*, pp. 213-220; G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMEL, 2000, pp. 362-363.

¹⁴ Egli ammise la derivazione di più testimoni da un capostipite solo sulla base di coincidenza in lacune e gravi corrotte, ma non in lezioni giuste: cfr. J.N. Madvig, *Ad virum celeberrimum Io. C. Orellium epistola critica de Oratorum Verrinarum libris II...*, Hauniae, sumptibus C.A. Reitzelii, 1828; Idem, *M. Tullii Ciceronis Orationes selectae duo-*

Fierabras, Gaston Paris nell'edizione della *Vie de saint Alexis* e Paul Lejay.¹⁵ D'altra parte, pur invocando il «rigore del metodo»,¹⁶ anche Pio Rajna dovette fare i conti con le sue insufficienze, non riuscendo a inserire il codice frammentario della *Vie de saint Alexis* da lui scoperto (siglato V) in un unico albero comprendente anche i mss. noti LAPSM, e trovandosi a costruire almeno quattro stemmi cui non erano applicabili i principi lachmanniani. Rajna allora ipotizzò che il ms. V avesse tradizione mista, cioè scritta e orale, e che, partecipando soprattutto del secondo *modus* di trasmissione, fosse da pubblicare separatamente.¹⁷ Definizioni più rigorose tentò di offrire Paul Maas, se non nella *Textkritik* del 1927 – dove la nozione di errore, seppur chiara, non viene esaminata –,¹⁸ piuttosto in uno studio del 1937 poi confluito nell'opera iniziale. Qui egli considera solo gli «errori guida» o «significativi» – analoghi ai «fossili guida» geologici –, distinti in separativi o congiuntivi, per delineare gli stemmi, presentati in un'ampia gamma di combinazioni statistiche, a volte tuttavia

decim, Copenhagen, sumptibus F.V. Soldenfeldtii, 1830; Idem, «De emendandis Cicero-nis orationibus pro P. Sestio et in P. Vatinius disputatio», in Idem, *Opuscula academica*, I, Haunia, Gyldendal, 1834, pp. 411 ss.; *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque*, recensuit et enarravit Io. N. Madvigius, Haunia, Gyldendal, 1839; Timpanaro, *La genesi*, p. 67 n. 20.

¹⁵ Cfr. J. Froger, *La critique des textes et son automatisaton*, préface de R. Marichal, présentation de R. Faure, Paris, Dunod, 1968, p. 42; L. Formisano, «Alle origini del lachmannismo romanzo. Gustav Gröber e la redazione occitana del *Fierabras*», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, 9, n. 1 (1979), pp. 247-301; Q.O. Flacco, *Satires*, in Idem, *Œuvres*, a cura di F. Plessis, P. Lejay, Paris, Hachette, 1911, p. cxiv. In particolare, Antonelli, «Interpretazione e critica», p. 153 individua «una pratica mista» in G. Paris, *La vie de saint Alexis*, Paris, Franck, 1872, pp. 7-14, ove, pur riconoscendo la precocità dei metodi di Gröber, l'editore utilizzò i principi lachmanniani in modo ancora fluido nella *recensio*. D'altra parte, anche ne *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, edizione... a cura di U.A. Canello, Halle, Niemeyer, 1883 (prima edizione italiana di un trovatore ispirata ai dettami della Scuola berlinese) i codici sono classificati solo *in extremis* sulla base della comunanza in errore, a vantaggio di altri criteri, come la posizione occupata dal poeta nei testimoni, le false attribuzioni, l'ordine delle poesie nei manoscritti e delle strofe nei singoli esemplari, l'identità di lacune o la presenza di versi soprannumerari.

¹⁶ Cfr. P. Rajna, «I testi critici», in G. Mazzoni, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, Firenze, Sansoni, 1906², pp. 211-218.

¹⁷ P. Rajna, «Un nuovo testo parziale del "Saint Alexis" primitivo», *Archivum romanicum*, vol. XIII (1929), pp. 1-86.

¹⁸ Vd. P. Maas, *Textkritik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1927, che non tenne conto di A. Gercke, «Formale philologie», in *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I, hrsg. von A. Gercke, E. Norden, Leipzig-Berlin, Teubner, 1910, pp. 40-44, dove già gli errori erano ritenuti centrali per determinare le parentele tra manoscritti. Cfr. L. Canfora, «Origine della "stemmatica" di Paul Maas», *Rivista di filologia e d'istruzione classica*, a. CX (1982), pp. 362-379.

provviste solo di significato matematico e non ecdotico, e non esenti da problematiche.¹⁹

2. Errori e varianti: un tentativo di collatio trans-lachmanniana

Alla luce dei limiti dimostrati dal Metodo anche entro questi studi, non sorprende la sua inapplicabilità a tradizioni analoghe a quella degli *Argumenta* di Pietro da Moglio. La collazione dei manoscritti di questi riasunti restituisce difatti uno scarso numero di errori 'effettivi', a fronte di una quantità più elevata di varianti adiafore, cui ci si deve appellare per delineare gli stemmi.²⁰ Dunque, per tale procedimento, è sembrato utile tentare di seguire metodi trans-lachmanniani facenti capo alla teoria della diffrazione di Gianfranco Contini.

Com'è noto, egli formulò questa proposta di controcanto a Joseph Bédier, che aveva accusato il Metodo d'ingenerare un «circolo vizioso» per l'importanza riconosciuta, nelle tradizioni di scritti medievali, ai soli errori e non alle varianti.²¹ Indicando come soluzione la puntuale

¹⁹ Partendo dalla *Textkritik*, Giorgio Pasquali in *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934 difatti evidenziò i problemi pratici delle edizioni (anche di testi classici) non risolvibili con il Metodo, come la recensione aperta, la contaminazione e le varianti d'autore, e avanzò proposte di risoluzione, giungendo ai concetti di tradizione orizzontale, *recensio* aperta e chiusa, e *recentiores non deteriores*. Cfr. P. Maas, «Leitfehler und stemmatische Typen», *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 27 (1937), pp. 289 ss., poi in appendice alla seconda edizione della *Textkritik*, pp. 53-54; L. Canfora, «Critica textualis in caelum revocata», *Belfagor*, a. XXIII, n. 3 (1968), pp. 361-364; E. Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas: testo e commento*, Firenze, SISMEL, 2003.

²⁰ Per registrare l'occorrenza di errori e varianti nei codici di una stessa versione (A, B, C, D) è stato impiegato il programma informatico *Juxta*. Ma la successiva collazione è stata condotta a mente, come suggerito da Aurelio Roncaglia: «ci sono [...] due processi di formalizzazione: di logica matematica (rilevamento statistico delle varianti, loro distribuzione tra i testimoni, costellazioni che ne risultano) e di logica interpretativa (omogeneizzazione ortografica, divisione delle parole, punteggiatura ecc.; soprattutto ponderazione qualitativa delle varianti, con identificazione degli "errori" e controllo del senso). [...] Tutto quello ch'è formalizzazione logico-matematica può essere delegato a macchine [...]. Anche se l'opera del filologo resta necessaria nella fase iniziale, per fare una toeletta alla trascrizione del testo e controllarne l'esattezza, poi nella fase finale per valutare i dati elaborati dalla macchina e assumere la responsabilità definitiva circa il loro collocamento nel testo o in apparato» (A. Roncaglia, «Procedimenti formali e 'divinatio' nell'ecdotica», in *Lingua, letteratura, computer*, a cura di M. Ricciardi, Torino, Boringhieri, 1996, pp. 19-29: 23-24).

²¹ J. Bédier, «La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, t. LIV (1928), pp. 161-196, 321-356: 162.

distinzione tra errori e varianti almeno ai livelli alti degli stemmi, Contini notò però che il «circolo vizioso» permaneva nella teoria.²² Del resto, «il cosiddetto metodo del Lachmann è stato ed è – si può dire – perennemente in crisi. [...Tuttavia...] sembra [...] in grado di sviluppare al suo interno, come un organismo sostanzialmente sano, gli antidoti adatti ai suoi ricorrenti malesseri».²³ A formulare un possibile rimedio fu lo stesso Contini, che, in opposizione agli studi di Paris, Bédier e del Rajna sulla *Vie de saint Alexis*, costruì uno stemma dell'opera tripartito nei rami L-AV-PSM, smentendo sia l'ipotesi del Rajna – giudicata un'«illazione», dato che «tradizione scritta e tradizione orale dovranno pur obbedire alla stessa logica» –,²⁴ sia uno dei primi stemmi bifidi individuati da Bédier. Contini del resto dubitava che un'edizione bédieriana, fondata su un solo codice, fosse la più 'economica', non essendo esente dal rischio di accogliere a testo varianti adiafore erronee – individuabili solo tramite collazione di tutti gli esemplari – e varianti adiafore che possono occultare quelle d'autore se caratterizzate da tratti del suo *usus scribendi*. In simili casi, «lo spettro metafisico del vero e del falso [...] innanzi a ogni variante» permane nella mente del filologo, che deve ricorrere allo *iudicium* per decidere quale tra le varianti mettere a testo.²⁵ Per superare tale *impasse*, Contini si appellò allora ai capisaldi della critica interna (principio di *lectio difficilior* e *usus scribendi*), accostandovisi con «rinnovato

²² Dall'interpretazione soggettiva dipendono infatti sia la determinazione dell'errore, sia la valutazione delle varianti adiafore: quindi, «il rischio virtuale» è «sempre imminente nella procedura lachmanniana», poiché risiede «nella possibile predicazione di lezione adiafore come erronee, a fine pragmatico» (G. Contini, «La critica testuale come studio di strutture» [1971], in Idem, *Breviario di Ecdotica* [1986], Torino, Einaudi, 1990, pp. 135-148: 137-138). Cfr. Idem, «Per l'edizione critica di Jacopone», *La Rassegna della Letteratura Italiana*, s. VII, a. LVII (1953), pp. 310-318.

²³ G. Chiarini, «Prospettive translachmanniane dell'ecdotica», in *Ecdotica e testi ispanici*, Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani (18-19-20 giugno 1981), a cura dell'Associazione Ispanisti Italiani, Verona, Fiorini, 1982, pp. 45-64: 46.

²⁴ Contini, «La critica testuale», pp. 146-147; cfr. Idem, «Scavi alessiani» [1968], in Idem, *Breviario*, pp. 99-134: 104.

²⁵ G. Contini, «recensione a G. Pasquali, Storia della tradizione e critica del testo», *Archivum romanicum*, vol. XIX (1935), pp. 330-340: 333. Cfr. Idem, «Ricordo di Joseph Bédier» [1939], in Idem, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei - Nuova ed. aumentata di "Un anno di letteratura"*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 358-371: 369: «Il difetto di Bédier è [...] quello di non accorgersi che un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi in sistema i dati. [...Egli] certo non si rendeva conto che conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi [...]; resta a vedere se sia sempre l'ipotesi più economica».

ottimismo metodico [...] ritrovato passando attraverso lo scetticismo di Bédier»,²⁶ ossia calando in prospettiva critica e razionalizzante i vecchi postulati della filologia pre-lachmanniana:

[...] la discordanza generale in varianti adiafore è una figura o struttura significativa, così come è significativa (di parentela) la concordanza in errore. [...] non necessariamente razionalizzabile è l'innovazione singola, realtà prima, fatto a cui non si può contestare la sua natura di fatto. Ma un'innovazione multipla in uno stesso luogo non è sottratta alla ragione: perché tutti i manoscritti (o tutti meno uno, s'intende uno qualunque) hanno innovato, e per di più in modo scolorito? Non forse perché c'era un oggettivo ostacolo nell'originale?

Ne scaturì la teoria della diffrazione, fondata sulla tipologizzazione delle varianti adiafore, riunite in serie, e sulla possibilità di scegliere tra queste appellandosi alla *lectio difficilior*:

La formalizzazione delle strutture [...] consiste anzitutto nel seriare le figure. Data la serie AB (divergenza di varianti per sé indifferenti in presenza di *lectio difficilior*; divergenza di varianti almeno in parte palesemente erronee in assenza di *lectio difficilior*) si estrapola agevolmente C: divergenza di varianti almeno in parte per sé indifferenti in assenza di *lectio difficilior*. [...] E si cominci da una figura di tipo C [...] in cui le varianti siano collegate dall'identità di un elemento lessicale. [...] Questo particolare tipo di 'figura C', iterato o collegato, si può denominare 'figura D'. La 'figura D' è caratterizzata da una duplice connessione, orizzontale e verticale, e in particolare include il ricorso alle concordanze [...]. Se ora si amputa la 'figura D' di una delle sue dimensioni, cioè la molteplicità della tradizione, si ottiene una struttura (la si potrà chiamare 'figura E') che collega mediante un identico lessema, di cui si rivela pertanto la viziosità, lezioni erronee in tradizione unica.²⁷

Conseguenza 'rivoluzionaria' fu, dunque, il riconoscimento di un ruolo fondamentale alle varianti, sulla base dell'idea che l'errore sia «un caso particolare di innovazione non autorizzata, privilegiata dagli

²⁶ Chiarini, «Prospettive translachmanniane», p. 51; cfr. *ivi*, p. 55.

²⁷ Contini, «La critica testuale», pp. 140, 142-144. Cfr. G. Contini, «La "Vita" francese "di sant' Alessio" e l'arte di pubblicare i testi antichi» [1970] e «Filologia» [1977], in *Idem*, *Breviario*, pp. 3-66, 67-98; G. Gorni, «"Divinatio", "lectio difficilior" e diffrazione nella filologia di Contini», *Filologia e critica (Su/per Gianfranco Contini)*, a. XV, fasc. II-III, (1990), pp. 230-250. Il principio della diffrazione, noto ai filologi classici, fu impiegato anche da A. Roncaglia, «Un divario sintattico tra autore e copista del Roland oxoniense» [1956], in *Idem*, *Epica francese e medievale*, a cura di A. Ferrari, M. Tyssens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 65-74.

indizi lasciati di ‘delitto non perfetto’», come «una forma particolare d’innovazione, prontamente riconoscibile per la sua scadente qualità al mero lume della critica interna». ²⁸

Sembrando applicabili anche alla tradizione degli *Argumenta* di Pietro da Moglio, queste logiche hanno guidato il processo di definizione delle parentele tra i codici. In particolare, si sono distinti gli errori dalle varianti, e, tra queste e quelli, si sono separate le lezioni ‘effettive e significative’ da quelle poligenetiche ‘accidentali’, concernenti oscillazioni grafico-fonetiche, ²⁹ secondo una differenziazione di cui rendere poi conto nell’apparato critico. Dunque, le famiglie di manoscritti sono state delineate giudicando non tanto le lezioni ‘negative’, ossia gli errori comuni a certi testimoni (pressoché assenti), ma quelle ‘positive’, e cioè ascrivendo a un medesimo gruppo i codici latori di una variante adiafore in opposizione a un’altra. Particolarmente operativa si è rivelata la figura A del Contini – varianti adiafore in presenza – e una ‘declinazione’ della figura D, ossia varianti adiafore distribuite in *loci* paralleli, ma sempre in presenza.

3. *Insidie nella rappresentazione stemmatica*

Scopo di questa collazione trans-lachmanniana era ovviamente la definizione degli stemmi, sulla cui irrinunciabilità è bene insistere. Anche se complessa o aperta a diverse possibilità, la rappresentazione stemmatica è difatti indispensabile a stabilire, con il miglior grado di approssima-

²⁸ G. Contini, «Rapporti fra la filologia (come critica testuale) e la linguistica romanza» [1970], in Idem, *Breviario*, pp. 149-174: 169; Idem, «La critica testuale», p. 146 (dove inoltre si osserva che già il Lachmann editore del Nuovo Testamento greco giudicò alcuni errori come innovazioni particolari). La prospettiva di Contini rappresenta uno dei più validi arricchimenti del Metodo, e ispirò soluzioni trans-lachmanniane come l’«edizione critica nel tempo» (cfr. *La chanson de Roland: edizione critica*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971; C. Segre, «Correzioni mentali per la “Chanson de Roland”», in *La tradizione della “Chanson de Roland”*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 184-193), la ‘teoria dello iato’ e ‘dell’intersezione’ (vd. *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978) e l’uso della tassonomia dell’insiemistica al posto delle rigide geometrie dello *stemma codicum* (vd. G. Boccaccio, *Il Decameron*, edizione critica a cura di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977).

²⁹ Sono da escludersi l’oscillazione tra maiuscole e minuscole, tra il nesso «ij» «ii», e tra segni interpuntivi, essendo queste caratteristiche aleatorie nella scrittura medievale. D’altra parte, si noti che l’alta incidenza di oscillazioni grafiche poligenetiche può rendere difficile individuare con certezza un errore ‘effettivo’ monogenetico, qualora esso interessi una singola lettera di una parola. È il caso dell’errore *Gradiis* entro la tradi-

zione possibile, i rapporti tra i codici, e dunque a formulare ipotesi veramente 'critiche' sulle strade da percorrere per la *restitutio textus*.

Nel caso degli *Argumenta* di Pietro da Moglio, al fine di evitare il più possibile ogni arbitrarietà, la ricostruzione degli stemmi è stata concepita come 'critica delle combinazioni plausibili ed economiche'. Si è cioè tentato di fronteggiare le principali insidie della rappresentazione stemmatica, come l'eccessiva semplificazione che induce a costruire schemi bipartiti impropri, dicotomici od organizzati 'a gruppi di due'.³⁰ Dunque, si è proceduto mettendo in atto ragionamenti di tipo combinatorio, volti però a considerare soltanto gli alberi 'reali',³¹ validi da un

zione dell'*Argumentum B*, presente contro il corretto *Gladiis* in alcuni codici, nei quali potrebbe tuttavia essersi originato per cause poligenetiche.

³⁰ Bédier ricollegò questa tendenza alla volontà inconscia degli editori di preservarsi libertà di scelta tra le varianti al momento della *restitutio textus*, e all'abitudine a creare nuove famiglie sempre più comprensive fino a ridurle a due, mentre Alphonse Dain richiamò l'attenzione sulla possibile esistenza di archetipi – e, aggiungerei, di Originali – mobili: cfr. A. Dain, «Éditions des textes classiques. Théories et méthodes», *Revue des Études Grecques*, t. 48, fasc. 224 (Janvier-Mars 1935) (*Association Guillaume Budé*, Congrès de Nîmes, 30 Mars - 2 Avril 1932), pp. 61-88: 79; Idem, *Les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 141. Un peso importante può inoltre avere la contaminazione: cfr. C. Segre, «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 63-67; d'A. S. Avalle, «Di alcuni rimedi contro la contaminazione. Saggio di applicazione alla tradizione manoscritta di Rigaut de Berbezilh», in Idem, *La doppia verità*, pp. 35-51; G. Palumbo, «Morfologie della contaminazione», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*, Atti del Convegno Internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2019, pp. 133-152. Si pensi poi alla tendenza a classificare i manoscritti in senso assiologico, individuando una famiglia α sulla base di caratteristiche comuni *meliores* e accludendo a β tutto ciò che è *deterior* solo perché non è α : cfr. M. Zaccarello, «Metodo stemmatico ed ecdotica volgare italiana. Brevi considerazioni su alcuni recenti contributi metodologici», *Textual Cultures*, vol. 4, n. 1 (2009), pp. 55-71: 64. Altro rischio è il criterio di 'verticalizzazione' di errori non significativi, che porta a postulare un nuovo subarchetipo che genera bipartitismo, impoverendo la *varietas* ecdotica in senso orizzontale: cfr. d'A.S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 172, 194; Idem, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 82-86. Nell'editore può inoltre palesarsi l'impulso a creare simmetrie in tradizioni disomogenee, comprovato a livello statistico dall'analisi computerizzata: vd. M.D. Reeve, «Stemmatic Method: "Qualcosa che non funziona?"», in *The Role of the Book in Medieval Culture*, I, Proceedings of the Oxford International Symposium (26 September-1 October 1982), edited by P. Ganz, Turnhout, Brepols, 1986, pp. 57-70. Per un quadro: Timpanaro, *La genesi*, pp. 129-160; Montanari, *La critica del testo*, pp. 411 ss.

³¹ Cfr. J. Irigoien, «Stemmas bifides et états de manuscrits», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, a. LXXX (1954), pp. 211 ss.; A. Castellani, «Bédier avait-il

punto di vista ecdotico e non meramente statistico,³² e per di più 'economici' e non sovrabbondanti, cioè privi di interposizioni, tra diversi livelli, di manoscritti perduti non indispensabili.

Tutti questi accorgimenti d'ispirazione trans-lachmanniana si sono però rivelati inefficaci nella pratica, a causa della natura sfuggente della tradizione degli *Argumenta* damogliani. Difatti, non solo il numero degli errori 'effettivi', ma anche quello delle varianti adiafore si è spesso dimostrato scarso, e sufficiente a determinare sì la macro-struttura dello stemma, ma non l'articolazione interna delle famiglie, caratterizzate solo da concordanze 'positive' sfumate. Nel dettaglio, se in tali contesti è lecito qualificare alcuni manoscritti come apografi scorretti di una data famiglia (poiché latori di errori e *lectiones* singolari), d'altra parte non è sempre possibile stabilire con certezza quale tra gli *antiquiores* di quel gruppo sia l'antigrafo. Difficile, inoltre, identificare i rapporti di filiazione tra i testimoni, determinando cioè se siano esistiti antigrafati intermedi, o se tutti i codici derivino da un preciso *antiquior*, oppure da un antigrafo di quest'ultimo, o da un altro manoscritto ancora. In questi casi, unica soluzione è allora rappresentare i testimoni come 'gruppo senza centro definito' o 'costellazione' facente capo a tutti gli *antiquiores* plausibili di quel raggruppamento.³³

raison? La méthode de Lachmann dans les éditions du moyen âge» [1957], in Idem, *Saggi di linguistica italiana e romanza*, III, Roma, Salerno, 1980, pp. 161-200: 170 n. 5 e *passim*; I. Frank, «De l'art d'éditer les textes lyriques», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, I, Paris, Société de l'Ecole des chartes, 1955, pp. 463-475: 465; Timpanaro, *La genesi*, pp. 138-139.

³² Invece, la maggiore incidenza di stemmi bifidi tra le configurazioni ipotizzabili sulla base di tre codici fu sostenuta dal Maas assegnando una probabilità anche a stemmi postulabili solo su basi matematiche: vd. P. Maas, «Leitfehler und stemmatische Typen», *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 37 (1937), pp. 289 ss., poi in appendice nelle successive edizioni della *Textkritik*, e le pp. 27 ss. di quest'opera. Egli inoltre ricondusse la diffusione di alberi a due rami principali a ipotetiche tendenze nella produzione di copie nel Medioevo che non convinsero Castellani, «Bédier avait-il raison?» e Avalle, *La letteratura medievale*, pp. 95-96 (però criticato da Timpanaro, *La genesi*, pp. 141 ss).

³³ Un codice sarà dunque ascrivibile a una 'costellazione' qualora tramandi la lezione che accomuna i membri di quel gruppo a differenza di altri, e presenti analogie 'positive' con uno o più *antiquiores* di quella famiglia. D'altra parte, in caso di difficile o impossibile distinzione tra errori e varianti adiafore ai livelli alti dello stemma, il vertice è stato concepito non in modo statico e binario, ma secondo la 'legge della convergenza' o diagramma a triangolo proposta da C. Segre, *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1991, pp. 9-10 e condivisa da Zaccarello, «Metodo stemmatico», pp. 65-66. Così, all'Originale si possono ascrivere sia le convergenze tra le lezioni condivise da due mss. A e B (e non solo quelle erronee come vuole il Metodo), sia le lezioni di uno dei due subarchetipi quando l'altro è in errore manifesto.

Gli schemi così costituiti partecipano dunque solo in parte della natura degli *stemmata codicum* (orientati cronologicamente e fondati su relazioni dirette), e presentano anche caratteristiche eterodosse, indispensabili per evitare d'introdurre 'residui evolucionistici' in questo contesto di tendenziale 'entropia':

Secondo un calcolo del Dain, "à mesure que le texte s'altère plus gravement, les fautes de copie croissent en proportion géométrique". La trasmissione, in altre parole, è un processo irreversibile e come tale implica un aumento costante del grado di disordine del sistema, o, per usare [...] un termine della fisica, della sua entropia. [...] Secondo il Planck è stato un "tentativo assai infelice [...] collegare colla parola evoluzione il concetto di progresso in senso ascensionale [...]". Lo stesso si potrà dire ancora una volta per [...la] trasmissione manoscritta delle opere letterarie. Dato che anche in questo caso legge fondamentale è la corruzione e non il perfezionamento [...], dovremo concludere che la liquidazione dei residui evolucionistici tuttora legati all'immagine della trasmissione manoscritta resta pur sempre il compito più urgente della critica testuale.³⁴

Tradizioni come quella degli *Argumenta* di Pietro da Moglio invitano dunque a riflettere sul grado di applicabilità degli stemmi intesi in senso tradizionale e gerarchico. Questi possono infatti diventare «uno stru-

³⁴ D'A.S. Avale, «L'immagine della trasmissione manoscritta nella critica testuale» [1961], in Idem, *La doppia verità*, pp. 3-14: 13-14, con riferimento a Dain, *Les manuscrits*, p. 43 e M. Planck, *La conoscenza del mondo fisico*, traduzione a cura di E. Persico, Torino, Einaudi, 1943, p. 287. Altri esempi di rappresentazione 'eterodossa' sono i filogrammi (cfr. D. Alighieri, *Monarchia*, edited by P. Shaw, Birmingham-Firenze, Scholarly Digital Editions-Società Dantesca Italiana, 2006; *Dante Alighieri. Commedia. A Digital Edition*, edited by P. Shaw, Birmingham-Firenze, Scholarly Digital Editions-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2010), esaminati con riserve da M.D. Reeve, «Shared Innovations, Dichotomies, and Evolution», in *Filologia classica: 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. 445-505, e studiati da P. Chiesa, «L'edizione critica elettronica della "Monarchia": la filologia informatica alla prova dei fatti», *Rivista di studi danteschi*, a. VII, fasc. 2 (luglio-dicembre 2007), pp. 325-354; V. Ribaud, «Nuovi orizzonti dell'ecdotica? L'edizione elettronica della "Monarchia" e della "Commedia" di Prue Shaw», *L'Alighieri*, n.s., a. XLII (2013), pp. 95-127; P. Trovato, «La doppia "Monarchia" di Prue Shaw (con una postilla sulla Commedia)», *Ecdotica*, 7 (2017), pp. 193-207. Si ricordino poi gli 'alberi reali', che rendono conto dei percorsi di trasmissione del testo anche mediante testimonianze documentarie indirette: cfr. Segre, *Due lezioni*, p. 17; M.D. Reeve, «Conclusion», in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, Proceedings of a Conference Held at Erice (16-22 October 1993), edited by O. Pecere, M.D. Reeve, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 497-511.

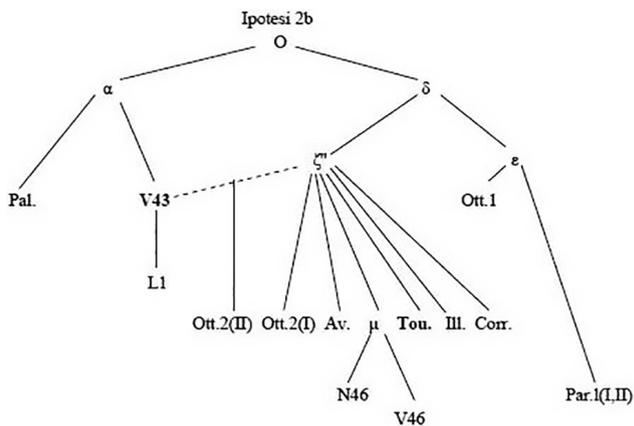
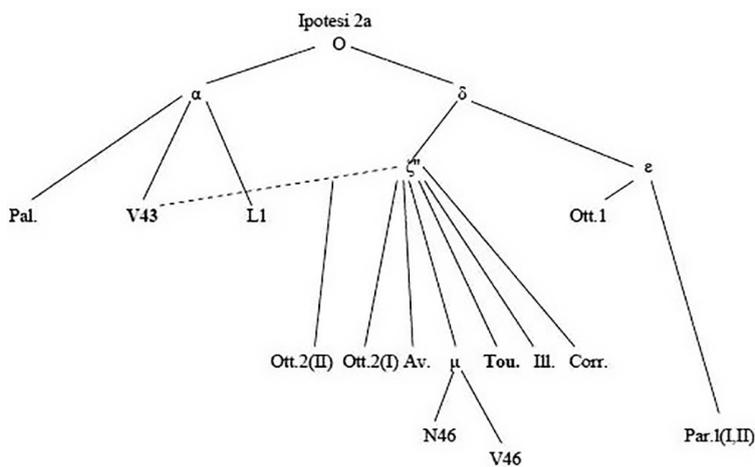
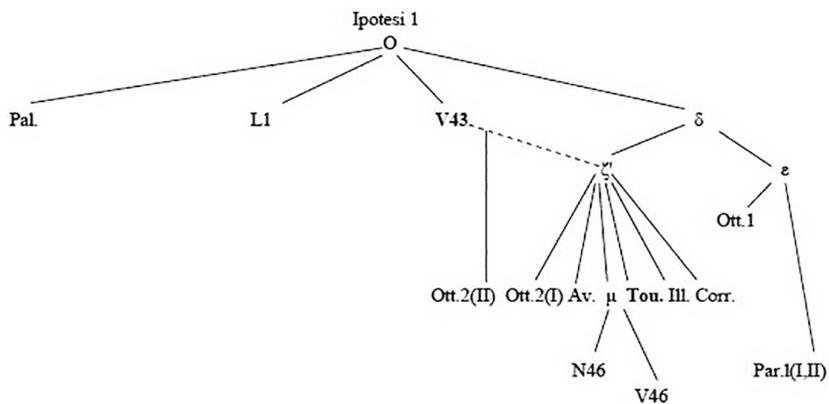
mento coercitivo», se impiegati per «mettere ordine in un inguaribile disordine»; in tal caso, meglio «presentare stemmi parziali soltanto per quelle zone della tradizione per le quali è possibile farlo con minor margine di aleatorietà» e, in assenza di errori distintivi, includere anche le varianti adiafore, così da individuare almeno «costellazioni e galassie, se non vere e proprie famiglie». ³⁵ Tali situazioni possono palesarsi sia per opere del Medioevo, sia per scritti risalenti al pieno Umanesimo – come nel caso del *De vera nobilitate* di Poggio Bracciolini –, ³⁶ ma anche per testi composti *in limine* ai due periodi, come i riassunti di Pietro da Moglio. Per questi, già ai livelli alti di un medesimo stemma, si è difatti ottenuto un numero variabile di possibilità, cui si aggiungono sotto-configurazioni ancor più numerose, con rami e sottorami che possono assumere forme differenti, e poi combinarsi a loro volta con i diversi schemi di altri punti ‘critici’ – o meglio, sezioni ‘mobili’ – dello ‘stemma’. Ogni schema è inoltre interpretabile come rappresentazione di legami che possono indicare ‘relazioni genealogiche’ nel caso sia ipotizzabile una trascrizione antigrafo-apografo, ma ‘parentele’ qualora sembri essersi verificato un atto di dettatura del testo, o la sua trascrizione mnemonica sulla base di un codice non a disposizione del compilatore. Complesse configurazioni ‘multiple’ sono dunque postulabili per la tradizione dei riassunti damogliani, di cui si propongono di seguito alcuni schemi esemplificativi. ³⁷

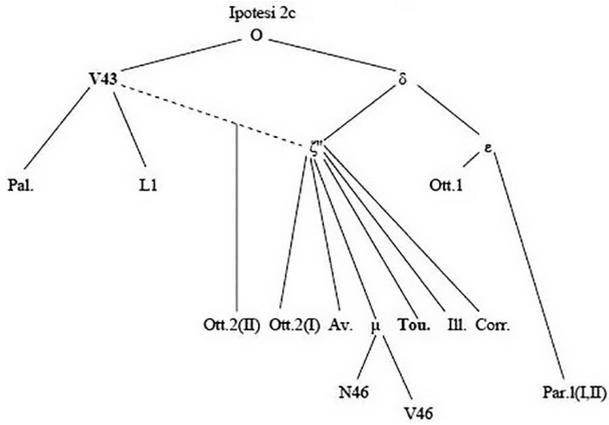
³⁵ P. Chiesa, «Le tradizioni sovrabbondanti. Strategie di approccio», in *La critica del testo. Problemi di metodo*, pp. 201-221: 204, 214.

³⁶ Per quest’opera D. Canfora (in «Il metodo del Lachmann alla prova dei testi umanistici», *Ecdotica*, 14 (2017), pp. 9-23: 16, 22) ha superato l’illusorio stemma bifido costruito in passato (mss. L e β opposti per dodici errori e un centinaio di varianti), individuando il «progresso di due tradizioni diverse e parallele» fondate su un Originale in movimento, tra le quali β è da intendersi come «costellazione», «un insieme assai articolato di codici, di cui non solo sembra impossibile riconoscere il capostipite (che forse non è mai esistito [...]), ma che soprattutto ha caratteristiche sfuggenti, nascoste dietro il muro che [la] separa da L».

³⁷ Traduzione visiva ancor più efficace potrebbero ovviamente consentire i mezzi di rappresentazione digitale.

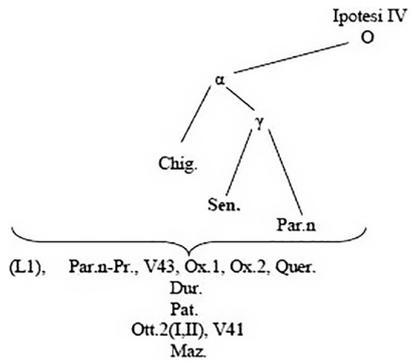
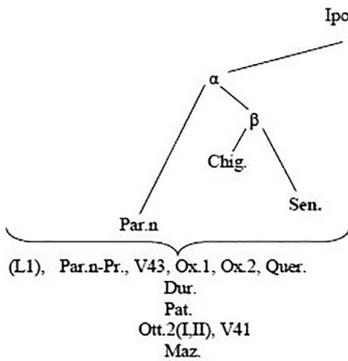
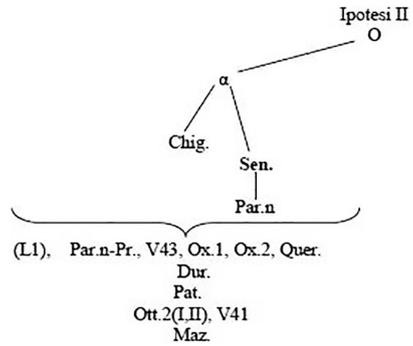
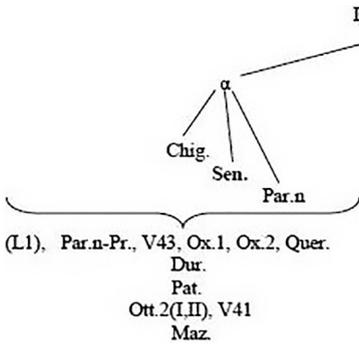
ARGUMENTUM A

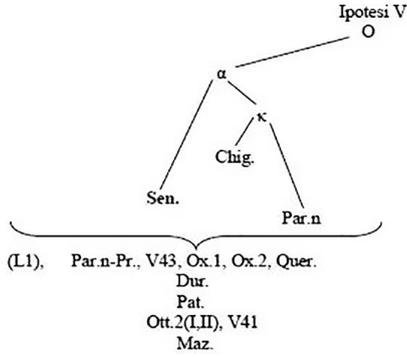




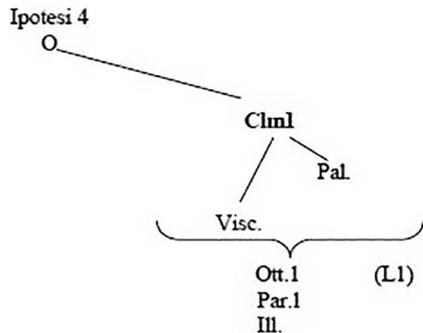
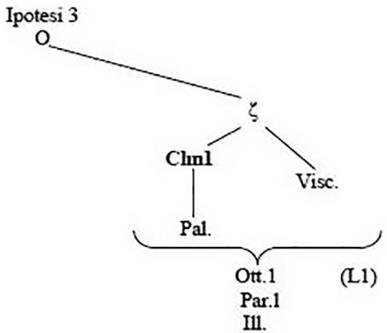
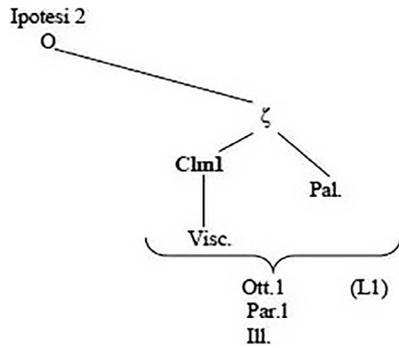
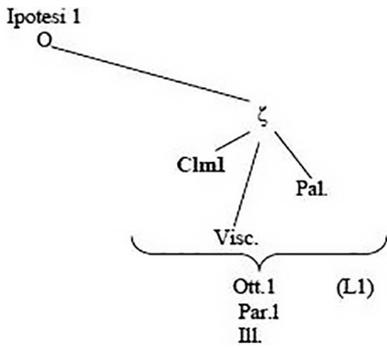
ARGUMENTUM B

Primo ramo



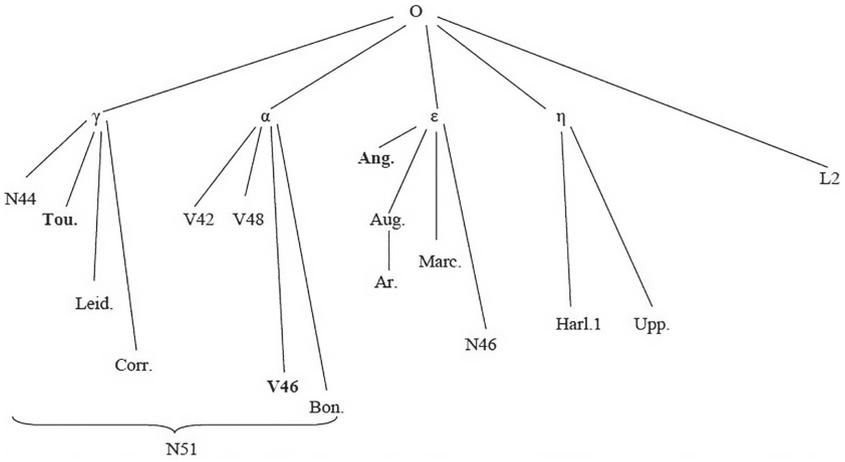


Secondo ramo

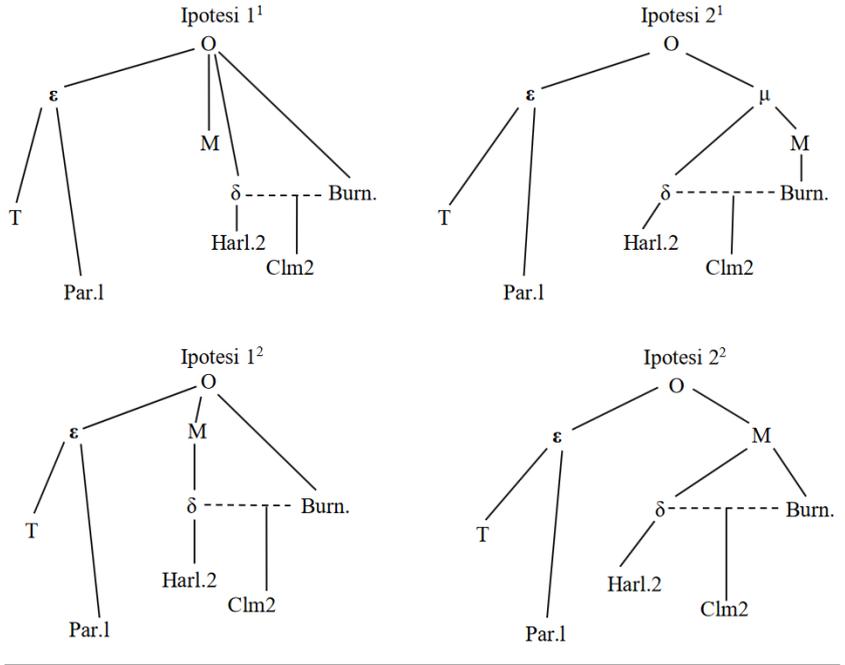


ARGUMENTUM C

Prima famiglia dependente da γ o Leid o Tou.; terza da ϵ o Ang.; quarta da η o Harl.



ARGUMENTUM D



4. *Il valore del metodo di Bédier alla prova
delle tradizioni 'popolari' non univoche*

La tradizione degli *Argumenta* di Pietro da Moglio ha dunque scardinato, con la sua 'entropia', i ragionamenti trans-lachmanniani inizialmente applicati, e si è risolta nella rappresentazione di stemmi non univoci, frutto della possibile formulazione di interpretazioni ecdotiche diverse facenti capo a una stessa *recensio*. Un contesto, questo, che impone di accantonare definitivamente qualsiasi logica anche solo ispirata al Metodo, e di fare riferimento agli studi di Joseph Bédier.

Come noto, dopo un apprendistato lachmanniano con Paris, nel 1890 egli pubblicò il *Lai de l'Ombre* ottenendo però uno stemma bifido, fondato su due subarchetipi opposti in trentatré casi, dei quali solo quattro errori contro varianti adiafore che obbligavano a ricorrere allo *iudicium*. Ben settantotto casi di bifidismo emersero poi da un'indagine del 1912-1913 sugli alberi di circa ottanta edizioni di testi antico-francesi, e una vera «silva portentosa» si palesò nel 1928 dinnanzi all'analisi di centodieci edizioni, tra le quali centocinque fondate su stemmi a due rami.³⁸ Fondamentale, poi, il riesame dell'edizione del *Lai de l'Ombre* condotto da Bédier, che giunse ad ammettere non solo lo stemma tripartito – giudicabile con legge di maggioranza – nel frattempo proposto da Paris,³⁹ ma anche l'albero bifido delineato in precedenza da Bédier stesso, e pure un terzo schema (tripartito ma con diversa costituzione dei subarchetipi), un quarto (fondato sulla presenza di due Originali) e altri. Al cospetto di alberi non univoci, e dunque in assenza di sussidi per la selezione delle varianti, Bédier indicò, come unica scelta efficace, l'edizione condotta sulla base del *bon manuscrit* o *codex optimus*, depurato degli errori evidenti.⁴⁰ Tale approccio, sebbene opposto alle logiche di *restitutio* tipiche del Metodo, è comunque fondato su *recensio* e stemmatica, dato che solo la precisa classificazione dei manoscritti consente d'isolare l'*optimus*.

³⁸ Cfr. [Jean Renart], *Le lai de l'Ombre*, publié par J. Bédier, Fribourg, Imprimerie et Librairie de l'Œuvre de Saint-Paul, 1890; J. Bédier, «La tradition manuscrite», pp. 161-196, 321-356.

³⁹ G. Paris, «recensione a [J. Renart], *Le lai de l'Ombre*, publié par J. Bédier», *Romania*, t. XIX (1890), p. 609.

⁴⁰ J. Bédier, «Introduction» all'edizione da lui curata [J. Renart], *Le lai de l'Ombre*, Paris, Didot, 1913, pp. xxix, xxxvii-xxxviii, xli. Come noto, Bédier seguì poi questi criteri per l'edizione del *Lai de l'Ombre* fondata sul ms. E (1928) e per *La chanson de Roland*, publié d'après le manuscrit d'Oxford, Paris, L'Édition D'Art, 1921.

Il fatto che Bédier non abbia mai abbandonato del tutto la stemmatica, e che Lachmann non sia stato davvero così rigoroso, sono dati che dovrebbero persuadere a dismettere una volta per tutte l'idea di una contrapposizione irrinunciabile tra queste visioni ecdotiche. Traslitte- rando le parole di Avalle e Segre, si dovrebbe anzi giungere a una conce- zione 'pacificamente' alternativa dei due metodi, portatori di una 'dop- pia verità' (dell'autore e dei testimoni) da scegliere a seconda dei proble- mi del singolo caso, dei fini dell'edizione e del testo che si 'vuole', e anzi che, alle volte, si 'può' presentare.⁴¹ Tale prospettiva consente inoltre di cogliere l'utilità dei risvolti 'relativistici' del metodo di Bédier, operati- vi entro tradizioni simili a quella degli *Argumenta* di Pietro da Moglio. Ponendo in discussione la 'verità dell'Autore-Uno', Bédier sceglie difatti la 'verità relativa' dei lettori-copisti-interpreti e il loro punto di vista, da preferirsi per l'edizione di testi strettamente connessi a loro. Quest'ottica è utile per giudicare la tradizione delle opere medievali, «attiva», «irri- spettosa della lettera» e quasi sempre esaminabile solo in prospettiva bédieriana.⁴² Ma è in realtà indispensabile per valutare qualsiasi opera – medievale e non – che presenti una tradizione «popolare», in quanto destinata per 'genere' a un ampio consumo da parte del pubblico di rife- rimento.⁴³ Largamente e variamente fruiti, testi di questo tipo soprav-

⁴¹ Cfr. C. Segre, «Lachmann et Bédier. La guerre est finie», in *Actes du XXVII^e Congrès International de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, I, édité par É. Buchi, J.-P. Chauveau, J.-M. Pierrel, Strasbourg, ELiPhi, 2016, pp. 15-27; Avalle, «Fenomenologia», pp. 139-153; A. Roncaglia, «La critica testuale», in *XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza*, Atti (Napoli, 15-20 aprile 1974), I, a cura di A. Vàrvaro, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1978, pp. 481-488.

⁴² Cfr. A. Vàrvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, vol. XLV (1970), pp. 73-117: 86-87; Chiarini, «Prospettive translachmanniane», p. 46. Come segnala Antonelli, «Interpretazione e critica», p. 170, si rinuncia così «al tentativo di ricostruire il testo "secondo volontà dell'autore" nel timore di ricostruirlo semplicemente secondo la volontà del filologo» e si ottiene «almeno il vantaggio di offrire l'edizione di un documento [...] storicamente esistito»; cfr. Idem, «La filologia del lettore», in *La critica del testo. Problemi di metodo*, pp. 43-56.

⁴³ Avalle, «Fenomenologia», pp. 128-135 individuò peculiarità 'attive e popolari' sia nella tradizione di liriche trobadoriche (Bernardt de Ventadorn, Rigaut de Berbezilh, Folchetto di Marsiglia, Peire Vidal), siciliane, siculo-toscane e in parte stilnovistiche, sia in quella di alcuni scritti latini del III e IV secolo. Si pensi poi alla tradizione 'popolare' dei testi a basso grado di autorialità e della poesia del *nonsense*: cfr. R.E. Gugliel- metti, «L'edizione dei testi a basso grado di autorialità», in *La critica del testo. Problemi di metodo*, pp. 177-199; V. Celotto, «Problemi filologici della poesia del nonsense: il caso delle mattane di Niccolò Povero», in *ivi*, pp. 563-580; P. Decaria, «Pratiche di copisti e tradizione dei testi tra Tre e Quattrocento», in *ivi*, pp. 665-684.

vivono difatti in forme di volta in volta eterogenee dall'Originale, del quale ciascun 'libro' conserva singoli echi, spesso soffusi, assumendo preminenza rispetto all'Originale stesso.⁴⁴

È evidente che simili riflessioni ben si addicano alla natura intrinsecamente 'popolare' della tradizione degli *Argumenta* di Pietro da Moglio, prodotti e fruiti in un vivace contesto didattico. I riassunti furono difatti offerti dal *magister* agli allievi, che li riportarono nei loro libri sotto dettatura, e magari li fecero anche copiare ad altri studenti. Oppure, gli alunni trascrissero gli *Argumenta* dopo averli uditi dal professore a lezione, come esercizio mnemonico, a volte anche rimaneggiandoli e modificandoli, per propria volontà o per difetto dell'ascolto o della memoria. Ancora, un certo grado di *variatio* potrebbe imputarsi all'autore stesso, qualora si ipotizzi un suo interesse a rinnovare il proprio dettato di *lectura* in *lectura*.

5. Originale e/o archetipo?

In tradizioni come quella dei testi damogliani, una riflessione è poi dovuta sul valore, sulla reale consistenza e sull'individuabilità dell'archetipo. Difatti, se la teoria della diffrazione consente di postulare l'archetipo anche solo sulla base di varianti adiafore, della sua esistenza è invece lecito dubitare – assieme a Bédier – per opere prodotte e 'consumate' in modo 'attivo e popolare'. Per di più, dinnanzi a una tradizione non solo 'popolare', ma anche orale-mnemonica come quella degli *Argumenta* di Pietro da Moglio, è doveroso chiedersi quale significato possa essere riconosciuto all'archetipo. Invece che ipotizzare l'esistenza di una copia latrice di uno specifico errore comune al resto della tradizione, o di un luogo difficoltoso rispetto al quale si produssero varianti adiafore, sembra infatti maggiormente logico pensare a un atto di dettatura, da parte del professore, del testo esatto, poi corrotti per vie indipendenti nei manoscritti di ogni studente, in forme più o meno diverse. Esclusa dunque la presenza dell'archetipo, per gli *Argumenta* damogliani sarà comunque possibile supporre l'esistenza di un Originale in movimento qualora, tra le varianti adiafore riconsegnate della tradizione, sembrino celarsi varianti d'autore, confuse con quelle dei lettori-fruitori.

⁴⁴ Del resto, «[...] il "libro" medievale [...] è cosa [...] completamente diversa dall'"originale". [...] A rigore qualsiasi manoscritto e non solo il "bon manuscrit" può conservare, in grado o più elevato, parcelle di luce, frammenti dell'"originale" [...]. Il metodo

6. *La logica delle reportationes:*
una restitutio textus 'pacificamente' bédieriana

La scelta di una *restitutio textus* bédieriana appare altresì doverosa tenendo conto che, nella maggioranza dei casi, gli *Argumenta* di Pietro da Moglio furono trascritti a partire da un testo diffuso oralmente, alla maniera dei sermoni e delle testimonianze rese dinnanzi a un notaio,⁴⁵ e dunque secondo una tradizione che rientra nell'ambito della *reportatio* o *recollectio*.⁴⁶

di Bédier ha quindi un senso nella misura in cui lo si applica al "libro" medievale e non all'"originale"» (Avalle, «Fenomenologia», p. 147).

⁴⁵ Ancora, a volte i riassunti potrebbero essere stati trascritti per via mnemonica, secondo un processo parimenti caratterizzato da insidie: cfr. *Rime dei memoriali bolognesi: 1279-1300*, a cura di S. Orlando, Torino, Einaudi, 1981; A. Antonelli, «Aggiunte al corpus delle rime dei Memoriali bolognesi», *Medioevo letterario d'Italia*, 15 (2018) pp. 167-179; A. Antonelli, G. Feo, *La lingua dei notai a Bologna ai tempi di Dante*, http://elec.enc.sorbonne.fr/CID2003/antonelli_feo.

⁴⁶ Sembra che nelle Università medievali *recolligere* potesse equivalere a 'prendere appunti', e che *reportatio/lectura notata* fosse sinonimo di *recollectio/lectura recollecta*. Ma in certi casi *recolligere* pare assume il significato di 'ordinare le annotazioni e correggerle': dunque, *reportatio* indica l'atto di trasformare una *lectura* orale (*lecta*) in *lectura notata*, mentre *lectura recollecta* il testo ottenuto dopo che gli appunti venivano ricontrollati, trascritti in bella copia ed 'editi'. Intendono i termini come equivalenti S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1973, p. 95; O. Weijers, *Terminologie des universités au XI^e siècle*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987, p. 362 n. 242; L. Cova, «Le questioni di Giovanni Vath sul De generatione animalium», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, vol. 59 (1992), pp. 175-287: 186 n. 46 e sostanzialmente J. Hamesse, «Les problèmes posés par la transmission des textes à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance», in *Medioevo umanistico e umanesimo medievale. Testi della X Settimana residenziale di studi medievali (Palermo-Carini, 22-26 ottobre, 1990)*, Palermo, Officina Studi Medievali, 1993, pp. 77-101: 92. Invece, la distinzione si trova in una nota del *reportator* delle *Collationes in Hexaëmeron* di San Bonaventura (*S. Bonaventurae...opera omnia*, t. V, Quaracchi, ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1891, p. 450) ed è espressa – non sempre con univocità – in A. Zumkeller, *Hugolin von Orvieto und seine theologische Erkenntnislehre*, Würzburg, Rita-Verlag und Druckerei der Augustiner, 1941, pp. 119-121; D.A. Trapp, «Dreistufiger Editionsprozess und dreierartige Zitationsweise bei den Augustinertheologen des 14. Jahrhunderts?», *Augustiniana*, a. 25, fasc. 3-4 (1975), pp. 283-292; W.J. Courtenay, «Programs of Study and Genres of Scholastic Theological Production in the Fourteenth Century», in *Manuels, programmes de cours et techniques d'enseignement dans les universités médiévales*, Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve (9-11 septembre 1993), édités par J. Hamesse, Louvain-la-Neuve, Institut d'Etudes Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1994, pp. 325-350; J. Hamesse, «La technique de la réportation», in *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts: Paris et Oxford, XIII^e-XV^e siècles*, Actes du Colloque International, édités par O. Weijers,

Vero «prodotto dell'aula scolastica»,⁴⁷ questa tecnica, già operativa nel XII secolo in vari ambienti,⁴⁸ conobbe largo impiego tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, in concomitanza allo sviluppo delle Università, soprattutto a Parigi e Bologna.⁴⁹ Avendo di rado la possibilità economica di acquistare manoscritti già confezionati o completi, gli studenti difatti erano soliti prendere appunti delle lezioni, vergando in fretta postille non sempre chiare, e, in caso di assenze, integrandole con le note di un compagno, magari altrettanto enigmatiche.⁵⁰ Il risultato erano dunque

L. Holtz, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 405-421: 413. Rileva ambiguità nell'utilizzo dei due termini anche da U. Dassi, *Le recollectiones del corso di Benvenuto da Imola su Valerio Massimo*, in *La viva voce del maestro: il contributo degli allievi alla diffusione del pensiero dei loro maestri*, a cura di S. Baggio, U. Dassi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 15-30: 15-17.

⁴⁷ B. Smalley, *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, traduzione di V. Benassi, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 284.

⁴⁸ La *reportatio* fu utilizzata nelle scuole monastiche ed episcopali (vd. *La renaissance du XI^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, par G.M. Parè, A.M. Brunet, P. Tremblay, refonte complète de l'ouvrage de G. Robert, Paris-Ottawa, Vrin-Institut d'Études Médiévales, 1933, pp. 91-92) e per le lezioni di Ugo di San Vittore e Abelardo (cfr. A. Landgraf, *Écrits théologiques de l'école d'Abélard: textes inédits*, Louvain, Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1934, pp. xxxvi-xxxvii; B. Bischoff, «Aus der Schule Hugos von St. Viktor», in *Aus der Geisteswelt des Mittelalters. Studien und Texte Martin Grabmann zur Vollendung des 60. Lebensjahres von Freunden und Schülern gewidmet*, hrsg. von A. Lang, J. Lechner, M. Schmaus, Münster i. W., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1935, pp. 246-250; H. Weisweiler, «Zur Einflußsphäre der "Volesungen" Hugos von St. Viktor», in *Melanges Joseph De Ghellinck*, II, Gembloux, Duculot, 1951, p. 527 ss.). Ma fu impiegata anche per le *Quaestiones disputatae* nelle scuole di diritto (cfr. *Studies in the Glossators of the Roman Law: Newly Discovered Writings of the Twelfth Century*, edited and explained by H. Kantorowicz, Cambridge, University Press, 1938, pp. 81-82; H. Kantorowicz, «The Quaestiones disputatae of the Glossators», *Revue d'histoire du droit*, vol. XVI (1939), pp. 1-67), entro i metodi redazionali seguiti da San Bernardo per le sue opere (vd. J. Leclercq, «Études sur saint Bernard et le texte de ses écrits», *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis*, a. IX (1953), pp. 34-37) e per mettere per iscritto le omelie dei predicatori (cfr. N. Bériou, *La predication de Ranulphe de la Houblonnière. Sermons aux clercs et aux simples gens à Paris au XIII^e siècle*, I, Paris, Études Augustiniennes, 1987, pp. 59-64; R. Rusconi, «"Reportatio"», in *Dal pulpito alla navata. La predicazione medievale nella sua recezione da parte degli ascoltatori (secc. XIII-XV)*, = *Medioevo e Rinascimento*, 3 (1989), p. 736).

⁴⁹ Cfr. ad esempio P. Glorieux, «L'année universitaire 1392-1393 à la Sorbonne à travers les notes d'un étudiant», *Revue des Sciences Religieuses*, t. 19, fasc. 4 (1939), pp. 429-432 e la bibliografia sulle *reportationes/recollectae* delle lezioni di Benvenuto da Imola, in costante aggiornamento al sito <http://benvenutoaimola.it>.

⁵⁰ Francesco di Città di Castello, *reportator delle Quaestiones in physicam* di Barthélemy de Bruges, si riferì infatti agli appunti di un compagno per sanare una lacuna nel suo testo: «Istam quaestionem [i. e. Utrum casus et fortuna sint cause per accidens] magister Bartholomeus optime disputavit, et ego reportaveram ipsam, sed non transcripsi, imo delevi eam in tabulis inscienter, et ideo in pluribus forte deficit, quia ego

reportationes difficili da decifrare, e spesso imprecise: pur in presenza di un sistema abbreviativo ricco, il dettato poteva infatti venir modificato per sezioni più o meno estese, ed essere sottoposto a fraintendimenti, trasposizioni, tagli e omissioni per diversi motivi.⁵¹ D'altra parte, nulla impediva agli studenti d'inserire, tra i loro appunti, materiali spuri rispetto alle lezioni del professore, magari senza segnalarlo, o di distorcere volutamente le parole di quest'ultimo ed esprimere giudizi a lui contrari.⁵²

reconcolsi [*sic*] eam ex quadam truncata reportatione cuiusdam nostri Lombardi F.C., qui scripserat in scolis. Non ergo culpes magistrum nec me totaliter licet alio modo» (ms. Vat. lat. 845, f. 76ra: vd. A. Pelzer, «Barthélémy de Bruges philosophe et médecin du XIV^e siècle († 1356)», in *Hommage à Monsieur le Professeur Maurice De Wulf = Revue Néo-Scholastique de Philosophie*, t. 36, 12^e s., n. 41 (1934), pp. 459-474: 473.

⁵¹ Fattore importante, oltre al ritmo di scrittura dell'ascoltatore, era la velocità di lettura dell'oratore, che poteva *legere ad pennam*, in modo lento e adeguato a una puntuale trascrizione delle sue parole, o praticare la *lectura cursoria*, leggendo così velocemente da costringere gli allievi a procedere *per modum notabiliorum*, registrando solo i contenuti più importanti, omettendo parti del discorso e compendiandone altre. Caso particolare sono le citazioni degli *auctores*, di cui i maestri spesso riportavano solo gli *incipit*: per completarle, gli uditori saltavano spazi bianchi, che a volte dimenticavano di riempire. D'altra parte, lo studente poteva omettere di segnalare con rubriche o formule introduttive la divisione interna del corso, o, nel caso di lezioni per *quaestiones*, il titolo e l'argomento di ognuna: vd. la nota nella *reportatio* su Enrico di Friemar, *Commento alle Sentenze IV* «Expliciunt quaestiones quarti libri Sententiarum reportatae a lectore secundario Fratrum Minorum. Et istae quaestiones sunt reportatae per modum notabiliorum et non sunt positi tituli quaestionum in principio, quia reportans adhuc non habuit modum et non potuit ita velociter scribere, quia lector non legebat ad pennam, sed cursorie, et ergo, si aliquid fuisset obmissum, quod non digne videatur, istud non est imponendum legenti, sed reportanti» (ms. Bamberg, Staatsbibliothek, Cod. Th. 84, f. 309ra: vd. L. Meier, «De anonymo quodam Sententiariorum Erfordiensis O.F.M. saeculi XIV», *Antonianum*, a. VIII (1933), p. 112). Cfr. R.A. Gauthier, «Le cours sur l'«Ethica nova» d'un maître des Arts de Paris (1235-1240)», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, t. 42 (1975), pp. 71-141: 72-73.

⁵² È quanto provano gli appunti di Giovanni da Siena del ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 2792, ff. 10r-19v, che criticano le lezioni di Pietro da Moglio sulla *Formula vitae honestae*, o la nota del ms. Vat. lat. 1113, f. 33ra: «In hac questione, propter defectum mei ingenii, contradico magistro meo coactus rationibus ex dictis Aristotelis formatis, quia non video quod possim sustinere conclusionem suam quin contradicam phylosopho in physicis: quod mihi non est conveniens in hoc quilibet mihi parcat» (vd. V. Doucet, «Der unbekante Skotist des Vaticanus lat. 1113 Fr. Anfredus Gonteri O.F.M. (1325)», *Franziskanische Studien*, 25 (1938), pp. 201-204). Distorcere le parole del professore poteva anche procurargli l'ingiusta accusa di professare dottrine inesatte, come accadde al maestro Jean Quidort di Parigi; ecco allora perché l'ordine domenicano impose di verificare tutti i testi *reportati* prima della loro diffusione: vd. B.M. Reichert, *Acta Capitulorum Generalium*, I, Romae, in Domo generalizia, 1989, p. 69.

Il discorso *reportato* era dunque continuamente esposto a difformità riconducibili non all'oratore, ma ai diversi ascoltatori, che, agendo da filtro per quantità e qualità d'informazioni registrate, davano vita a testi disomogenei riguardo singole parole, periodi, frasi, ma anche intere sezioni: con alterazioni che, sedimentandosi, potevano essere percepite *a posteriori* come errori o varianti d'autore. Di fronte a siffatte tradizioni, «On ne peut pas donner de règle générale pour toutes les sortes des textes», ma «Chaque édition critique pose des problèmes spécifiques».⁵³ Bisogna anzi prendere coscienza dell'inattingibilità del testo originale, esistito solo in forma di discorso orale, pronunciato in una singola occasione e poi spesso travisato. Ed è necessario distinguere se una *reportatio* sia trädita da un solo manoscritto, o da più codici con differenze che permettono di confrontare i testi, oppure se esistano più *reportationes* radicalmente diverse. Entro il primo scenario è lecito rimanere aderenti al testimone unico, sanando solo gli errori 'reali' senza apportare «corrections abusives» come le normalizzazioni ortografiche.⁵⁴ Nella terza situazione bisognerà considerare ogni testo come a sé stante,⁵⁵ mentre più complesso è il caso di una *reportatio* che, pur esprimendo gli stessi concetti, sia tramandata da diversi manoscritti con un «pulviscolo» testuale «polimorfico».⁵⁶ Mai come in questa circostanza «est impossible d'éditer les reportations avec le méthodes classiques utilisées pour l'édition des textes»: abbandonato il Metodo Lachmann, si dovranno quindi applicare i principi di quella «particolare filologia dei testi "par-

⁵³ J. Hamesse, «Réportations, graphie et ponctuation», in *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo*, Seminario internazionale, a cura di A. Maierù, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987, pp. 135-151: 142, 150. Cfr. J. Hamesse, «Les problèmes posés par l'édition critique des réportations», *Franciscan Studies*, vol. 46 (1986), pp. 107-117; Eadem, «"Reportatio" et transmission de textes», in *The Editing of Theological and Philosophical Texts from the Middle Ages*, Acts of the Conference Arranged by Department of Classical Languages, University of Stockholm (29-31 august 1984), edited by M. Asztalos, Stockholm, Almqvist&Wiksell International, 1986, pp. 11-34; Eadem, «La technique de la réportation», pp. 405-421. Come qui indicato, caso particolare sono le *recollectae* provviste di varianti introdotte dal maestro stesso quando lesse una stessa opera in diversi anni di corso; tale, estrema difficoltà testuale è mitigata solo nell'eventualità in cui il professore avesse utilizzato *reportationes* precedenti (redatte da *socii* e poi da lui revisionate ed 'édite') per dare, a posteriori, forma definitiva al suo corso.

⁵⁴ Hamesse, «Les problèmes poses par l'édition», p. 113.

⁵⁵ Vd. *Thesaurus Bonaventurianus*, 3, S. Bonaventure, *Collationes de septem donis Spiritus sancti: concordance, indices*, réalisés par J. Hamesse, Louvain, CETEDOC, 1979.

⁵⁶ E. Pasquini, «Costanti tematiche e varianti testuali nelle prediche bernardiniane», in *Atti del Simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980)*, a cura di D. Maffei, P. Nardi, Varese, Mori, 1982, pp. 677-713: 695.

lati” e “riportati”». ⁵⁷ Cioè, non accostare a testo lezioni di diversi codici ritenute migliori – procedimento che comporterebbe la contaminazione tra redazioni multiple –, ma scegliere «*un codex comme base de l'édition*», per mezzo di una *collatio* che tenga distinti errori effettivi e varianti adiafore da errori e varianti poligenetici, cioè dalle oscillazioni grafico-fonetiche (tra latino classico e medievale oppure entro la stessa lingua medievale) palesatesi nella trascrizione degli uditori. Bisognerà infine registrare con chiarezza «*dans l'apparat critique, ce qui permet au lecteur de reconstituer, s'il désire, l'ensemble du matériel qui se trouve à sa disposition*», gli errori e le varianti di tutti i testimoni, distinguendo quelli effettivi da quelli poligenetici. ⁵⁸

La tradizione degli *Argumenta* di Pietro da Moglio rientra proprio in questa situazione. Del tutto arbitrario sarebbe dunque ricostruire il testo scegliendo lezioni di testimoni diversi, mentre l'unica operazione davvero ammissibile è eleggere un *codex optimus* (o i pochi manoscritti più corretti entro il ramo più fededegno) e pubblicare il suo testo emendato degli errori manifesti. Con la cura, però, di riportare in apparato, con chiarezza documentaria, le varianti e gli errori di tutti i manoscritti. ⁵⁹

7. *Ultimi rilievi: contaminazione e riscrittura, questioni ortografiche*

La contaminazione, seppur molto diffusa nella tradizione delle opere medievali, dei testi orali e delle *reportationes*, ha agito solo limitatamente nelle quattro versioni degli *Argumenta* di Pietro da Moglio. Le diffor-

⁵⁷ Hamesse, «Réportations, graphie», p. 140; Pasquini, «Costanti tematiche», p. 678. Cfr. C. Segre, «La natura del testo», in Idem, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 23-37.

⁵⁸ Hamesse, «Réportations, graphie», pp. 141-142; Eadem, «Les problèmes posés par l'édition», pp. 113-114, che indica come predecessori L.-J. Bataillon, «Approaches to the Study of Medieval Sermons», *Leeds Studies in English*, n.s., vol. XI (1980), pp. 19-35: 21-22 e J. Longère, *Le prédication médiévale*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1983, p. 160, con il quale concorda C. Delcorno, «Recensione a Jean Longère, La prédication médiévale», *Studi Medievali*, s. III, a. XXXIV, fasc. II (1983), p. 667; Idem, «Note sulla tradizione manoscritta delle prediche volgari di San Bernardino da Siena», *Archivum Franciscanum Historicum*, a. 73, fasc. 1-3 (1980), pp. 90-123.

⁵⁹ Ovviamente, per la scelta dell'*optimus* è da ritenersi valido, oltre al criterio cronologico, anche il principio *recentiores non sunt deteriores*, qualora un codice meno datato risulti essere il testimone superstita di una famiglia più corretta rispetto ad altre attestate da *antiquiores* noti, ma palesemente scorretti.

mità del testo entro i codici di questi riassunti sono difatti ‘microscopiche’, e interessano per lo più singole parole e/o la loro struttura interna, mentre solo in isolate occasioni emergono riscritture di interi versi, o contaminazioni tra versi appartenenti a più versioni. Fenomeni, questi, imputabili magari alla volontà del *magister* di variare il suo dettato, ma anche al confronto tra gli appunti di più studenti o al *pastiche* mnemonico degli allievi-*reportatores*.⁶⁰

Molto dibattuta, infine, la questione della resa ortografica per l’edizione di testi analoghi agli *Argumenta* damogliani. In casi simili, se alcuni optano per la normalizzazione integrale,⁶¹ e altri la limitano a specifiche oscillazioni,⁶² molti editori riproducono l’ortografia del *codex optimus*, ammettendo le forme del latino medievale e respingendo normalizzazioni proprie del latino classico. Del resto, «la ricerca dell’uniformità grafica non fa parte delle attenzioni letterarie di uno scrittore medievale: tipica del periodo è la compresenza, in uno stesso testo e nell’*usus scribendi* di uno stesso autore, di forme grafiche alternative per la medesima parola». ⁶³ Per gli *Argumenta* di Pietro da Moglio si potrebbe perseguire la normalizzazione grafica magari ipotizzando che il *magister* utilizzasse forme del latino classico in nome di un suo interesse di riscoperta dell’ortografia antica. Ma tra fine Trecento e inizio Quattrocento questa sensibilità non era ancora diffusa, se è vero che certe forme del latino medievale (come «erumpnas», «Edippus», «Agamenon») sono ampiamente attestate nei manoscritti, tanto nelle rubriche, quanto a testo

⁶⁰ Poiché solo un codice tra i quarantaquattro con gli *Argumenta* di Pietro da Moglio tramanda un testo contaminato, si è escluso tale esemplare dalla *collatio*. Invece, un testo inquadabile in una delle quattro versioni degli *Argumenta*, ma latore di qualche verso riscritto o molto difforme da quelli degli altri riassunti, è stato incluso nell’analisi della tradizione di quella versione, valutandone la collazionabilità con gli altri testimoni della stessa.

⁶¹ Per le *Quaestiones super De animalibus*, disputate da Alberto Magno a Colonia nel 1258 e *reportatae* da fra Corrado d’Austria, è stata perseguita la normalizzazione grafica, secondo le regole adottate per l’edizione degli *Opera omnia* del teologo: vd. E. Filthaut, «Ad Quaestiones super De animalibus prolegomena», in Albertus Magnus, *Opera omnia*, XII (*Liber de natura et origine animae* primum ad fidem autographi edidit B. Geyer; *Liber de principiis motus processivi*, ad fidem autographi edidit B. Geyer; *Quaestiones super De animalibus*, primum edidit E. Filthaut), Monasterii Westfalorum, in aed. Aschendorff, 1955, p. XLIII.

⁶² Vd. Bernardino da Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427*, a cura di C. Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, p. 70.

⁶³ P. Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL, 2016, p. 185, che dunque concorda con P. Tombeur, «De polygraphia», in *Grafia e interpunzione*, pp. 69-101: 74, favorevole a preservare il pluralismo ortografico nell’edizione dei testi medievali. La medesima logica conservativa è assunta da Jacqueline Hamesse.

e nelle annotazioni. In virtù del loro uso quotidiano, il professore dovette quindi ammettere forme graficamente alternative per comporre i suoi riassunti, entro i quali i *reportatores* poterono introdurre a loro volta altre parole con diversa veste grafica. D'altra parte, i codici *recentiores* dell'inizio del xv secolo restituiscono *Argumenta* trascritti non solo da studenti inesperti, ma anche da alunni e intellettuali attenti, che comunque impiegarono forme del latino medievale; poi riproposte ancora in pieno Quattrocento, a volte assieme a forme del latino classico però senz'altro recuperate dai singoli trascrittori di loro iniziativa, in nome degli interessi della cultura Umanistica in pieno sviluppo. Per l'edizione dei testi damogliani, optabile appare dunque la conservazione delle forme medievali, che devono essere mantenute a testo, riportando comunque in apparato le oscillazioni di tutti i manoscritti.⁶⁴

Il caso degli *Argumenta* di Pietro da Moglio dimostra quindi una volta di più quanto tradizioni complesse e sfuggenti impongano una riflessione sulla reale efficacia non solo del Metodo, ma di ogni 'metodo'. Tenendo conto con atteggiamento *super partes* delle soluzioni proposte in passato, è dunque sempre necessario soppesare la loro applicabilità alla situazione presa in esame, in modo da trovare, cercandola o creandola, una strada consona a dipanare i fili, a volte molto avviluppati, della tradizione del testo.

⁶⁴ Gli unici interventi sul testo hanno quindi interessato solo la punteggiatura, che è stata allineata agli usi odierni per agevolare la lettura dei riassunti.

TEXTUAL BIBLIOGRAPHY FOR «TIRANT LO BLANC»

JAUME TORRÓ - ALBERT LLORET

ABSTRACT

After showing that the *editio princeps* of Joanot Martorell's *Tirant lo Blanc* (Valencia: Nicolau Spindeler, 1490) was printed by formes, this article illustrates how the hand press introduced errors in the transmission of the romance. Particular attention is paid to the order in which formes were printed within a quire, the characteristics of the printer's copy, and the division of the work into chapters.

Keywords

Tirant lo Blanc, Joanot Martorell, *editio princeps*, material philology, textual bibliography

Articolo ricevuto: settembre 2023; referato: novembre 2023; accettato: dicembre 2023.

jaume.torro@udg.edu

Departament de Filologia i Comunicació
Facultat de Lletres - Universitat de Girona
Plaça Ferrater Mora 1 17004 Girona

lloret@umass.edu

University of Massachusetts
161 Presidents Dr
402 Herter Hall Amherst, MA 01003
United States of America

The oldest complete witness to Joanot Martorell's *Tirant lo Blanc* is Nicolau Spindeler's 1490 edition. With no way to study the manuscript transmission of the romance, textual scholars can only approach the full work through this incunable, which formatted – and transformed – the text over two decades after the death of its author. In addition to

relying on the three surviving copies of the *editio princeps* (Valencia [V], New York [N₁], and London [L]), scholars have resorted to a handful of other sources to critically edit *Tirant lo Blanc*: a single manuscript leaf likely dating to the last quarter of the fifteenth century, the second incunabular edition of 1497 (Barcelona: Pere Miquel and Diego de Gumiel), and two indirect printed witnesses (a Spanish translation from 1511 [Valladolid: Diego de Gumiel] and an Italian translation from 1538 [Venice: Niccolò da Sabbio]). Even in view of this extended *recensio* and other sources for critically editing the work – like archival documentation of Martorell’s life and chivalresque milieu, and source studies of his literary culture – Spindeler’s *Tirant lo Blanc* remains central to any scholarly edition of the work. Nonetheless, given what we know today about how printing shops handled – and often mishandled – texts, the *editio princeps* of Martorell’s romance should be examined with skepticism.

After preparing his second critical edition of *Don Quijote* (a novel to which the modern reception of *Tirant lo Blanc* is profoundly indebted), Francisco Rico criticized earlier editors of the work for treating the *princeps* of Cervantes’s novel with acritical reverence. As he vigorously denounced how counterproductive this was to editing the work, he also showed how necessary textual bibliography proved to be for identifying the opaque errors that the first edition of Cervantes’s *Don Quijote* transmitted.¹ In the case of *Tirant lo Blanc*, while scholars have attended to textual variation across the three copies of the 1490 incunabular form of the work (unveiling as many states of the edition and two issues),² they have not undertaken a more comprehensive engagement with the text from this critical perspective. Textual bibliography has, in fact, been noticeably absent from scholarship on the romance. Our aim in this article is to introduce this approach into the study and eventually the editing of *Tirant*

¹ F. Rico, *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona - Valladolid, Destino - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005. On the reception of *Tirant lo Blanc* and the role of Cervantes’s *Don Quijote*, see J. Pujol, «El Decameró dels catalans?», in J. Martorell, *Tirant lo Blanc*, ed. J. Pujol, Barcelona, Barcino, 2021, pp. 7-12.

² See I. Bonsoms y Sicart, *La edición príncipe del Tirant lo Blanch: Cotejo de los tres ejemplares impresos en Valencia en 1490, únicos conocidos hoy en día; Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la recepción pública de D. Isidro Bonsoms y Sicart el día 9 de mayo de 1907*. Barcelona, Tip. La Académica, 1907; J. Givanel Mas, *Estudio crítico de Tirant lo Blanch*, Madrid, Victoriano Suárez, 1912; F. Martínez y Martínez, *Martín Juan de Galba, coautor del «Tirant lo Blanch»*, Valencia, Imp. Hijos de Francisco Vives Mora, 1916; J. Perera i Parramon, «*Tirant lo Blanch*»: *Edició crítica*, Tesis doctoral, Barcelona, Departament de Filologia catalana, 1995, vol. I, pp. 63-108.

lo Blanc. We will show that Martorell's romance, like most works of the hand-print era, was printed by formes. We will consider how and why it is important that the edition stemmed, as it was common, from a manuscript copy prepared to serve the printer. Finally, we will illustrate why this process – from making and correcting the printer's copy, to its casting off and eventual setting by formes – must be taken into account when trying to make sense of the text of the *princeps* and justify editorial decisions.

Tirant lo Blanc, *Printed by Formes*

According to the colophon, on November 20, 1490, Nicolau Spindeler finished printing *Tirant lo Blanc* in his Valencia workshop. There is an abundance of evidence to show that he printed the romance by formes – that is, in conjoined or conjugate leaves: in a folio-sized volume such as *Tirant's princeps*, conjugate leaves are grouped in pairs, 1r and 8v, 1v and 8r, 2r and 7v, 2v and 7r, 3r and 6v, 3v and 6r, 4r and 5v, 4v and 5r.³ One clear sign is the idiosyncratic distribution of the book's five-line initials in pages belonging to the same forme. The distribution of initials is significant because we have found that Spindeler's shop worked on this book with a limited set of initials. Except on one occasion, which is well accounted for, two initials of the same letter were never set on the same page or any of the conjugate pages that make up a forme.⁴ Whenever the compositor had to set a forme in which a particular initial was going to appear twice or more, that given initial was printed only once. A blank space was left, or a guide letter set for the rest of occurrences.⁵ There are

³ Our collation formula is essentially consistent with the collation that Spindeler provides at the bottom of the last folio of the first gathering: 2^o: ^aa⁸, a-z⁸, A-X⁸, Y-Z⁶. The book comprises forty-nine gatherings. The first ('a') includes the table of contents and has the same signature as the next gathering (also 'a'; we have distinguished between both with a a). There are two 's' gatherings (long and short 's') and two 'r' gatherings (straight and round). There are no 'K' or 'V' gatherings.

⁴ The exception concerns the initial 'A': the shop owned two and each featured a different design. One appears on a1r, a7v, b6r, c3v, c6v, d2v, d6r, d6v, d8v, e8v, i1v, l4v, m1v, q2v, rr4r, ss7v, t3v, v8r, x7r, y5r; the other on b4v, q1r, rr6v. Both initials occur in the same folio on B5r.

⁵ We have observed the same phenomenon in another book Spindeler printed in 1490, the *Regiment preservatiu e curatiu de la pestilència* by Lluís Alcanyís. This book is a 4^o in 8s (in which two sheets were quired in the same gathering). In the outer forme of the outer sheet, an initial 'E' is replaced by a guide letter on a8v because it was already used to compose another conjugate sheet, a2v (a1r and a7r are the other two conjugate pages of the forme, which features no initial). We have also observed the same precarity in the edition of the *Llibre de la imitació de Jesucrist* by Miquel Pérez (also printed

many instances of this, but we will illustrate our point with a few key examples.⁶

Folio d8v should feature two initial 'L's, but there is only one initial 'L' and a guide letter for the other 'L' (see Figure 1).

FIGURE 1
N1, fol. d8v

Lo diuen dres
perço com es dia de
passio no si fagen ar
mes nengunes sino
que apres dela missa
e vespres seran dites poran amar a
casar.

Capitol. li:

Lo disapte es e
sonço donat atots a
quells quis volrà fer
cauallers e lo rey de
bon grat ayo que seran examinats
si son mereçoods de reure lozde
de caualleria ell los fara cauallers.
Eus aqí pare e senyor com eré
repartits los dies dela setmana:e
foren elets. xxvi. cauallers capitans
del camp tals que negu reproçat
nols podia.

Capitol. lii.

Apres que lo
consell son tengur:e
ordenats los capitols
foren publicats gene
ralment per los sobredits. Reys
darmes e erants. E era la hora tar
da lo Rey se leua ab tots los stats
e anare se admirar dites vespres
lo Rey ab tots los stats decontinét
ab molts mimists anam hon sta
uen los. xxvi. cauallers elets per
fer les armes qui distaué del aleu
fament del stat del Rey vn tit de
balesta: e dms lo camp la hon elle
stauen tenit vn dos de fusta molt
alta q negu nols podia veure sino
per la porta o entrant dms: e tots

staué a segurs en cadres. xlii. a vna
part e. xlii. al altra: e tots armats
en blanc: e al cap portauen cozo
nes doz molt riques. E com lo rey
entra e la infanta nos moqueren
gens. sino que ab lo cap saudaren
lo Rey e no fos negu dells que go
sas parlar ni digues res. Lo Rey
ab tots los stats si queren allí vn
poch. E com lo Rey sen volque
anar si queren. titi. donzelles de m
estimable beilea ricament abillades
e suplicaré alrey fos plaçer ala ma
gestat volgues aturar sine agues p
la collacio e lo rey graciefament los
ho atorga. Decontinét isq la colla
cio molt gra e abundosa de mansa
pas e pasta real: e totes altres ma
neres de confit de sucre e tots foré
molt ben feruides los cauallers e
gentile. hòmens casats seya en fal
des de dona o de donzella. E apre
la collacio feta lo Rey si que en la
praçeria e aqui comensaren de dà
sar. E los mantenidors prestamét
foren desarmats e tots. xxvi. vin
gueren vestits ab fos gèlerans: e
ab saquetes totes de vna color e
duna sayro brodades doz fibzeria
hi en lo cap casat portaua vn bo
net de grana ab vn beill fermaill
que de partí que fossen cauallers
de gra stat e de alta caualleria: eoz
agueré dat si ales danges lo rey ab
tots los stats anam aueure tces
les lises so es asaber la lisa hon
sonyè era molt ben feta ab molts
cabals quey hauiá. E per seblat
eré totes les altres ab los cabals
molt ben enparamentats de molt
bell e singulars draps de nas e aqí
matex les lises. E apre de ago vist

in Spindeler's shop in Valencia in 1491). Bookseller Joan Rix (Rich) de Cura provided Spindeler with the lettering to print *Tirant*; see J.E. Serrano y Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, Imp. de F. Domènech, 1898-1899, p. 530.

⁶ Missing initials in the following folios do appear in their conjugate leaves: d8r, d8v, i1r, i1v, i2v, i7r, n5r, v2v, u5v, x4r, x5r, x5v, B3v, B5r, C1v, D2v, D5v, E1r, E5v, M2r, M3v, O1r, O8v, P5v, P7r, T3r, U2v, U8v, Z2v. In some cases, initials are missing from one of the two pages that make up the forme and that initial does not appear in the conjugate page either (r2v, v4v, u3v, D2v, E5v, F7r, I7r, L5v, M8v, N7v, S2v, T1v, U8v). We suspect that these gaps were a consequence of the limited number of initials Spindeler's shop had (see note 5). Additionally, there is no instance of the initials 'H', 'K', and 'Y' in the book (the latter

On div, an initial 'L' is printed, while there are four blank spaces for as many 'L's on its div's conjugate, d8r (see Figures 2 and 3).

FIGURES 2 AND 3

N1, fols. div and d8r

mes que de vida sua no emfaria mes al Emperador: e lo caualler feu refulsitor la feyoria al Emperador: lo qual lin feu infimof grates dela sua molta virtut. y des comiat lo roma caualler del Emperador e reculliu en les Baleres e abposper vent sen toana en roma. Lo faret pate fabens que lo feu emborador venia ab bon conpliment de tot lo perque era anafeu erit tors los Ardenals e Bribes ab molta caualleria per reuereuam lo papa: lo qual lo rebre ab molta amor e benignitat e donall en pini de los traballs dels seus reials que ell e toas los seus ne feren ricos. E apo la sua mort li font feta grandissima honra: e lo feu coronar forat en la Iglesia de sanet Joan de letra al peu de la feta ab molta solemnitat. E des mon fill aquest caualler quisa bono: aquiret per erit virtuos: dite que significaba la curyalia que poxa lo caualler que li guarda tot lo cos. Significa la Iglesia que deu esser tota clofa e murada dela defenlio del caualler: qui deu a nar contra totes las gentes per de ferore laz: apti com lein ba deitar en lo meo sit loch del cos apti deu stat meo sit lantimo per empant e manentio posible e no consentir que lo rey ne regun altre los faga mal ni ban. Los autabracos e may opcos significuen que noy deu tra metre anegui sino el materal: hi deu anar e ab los braços e ab les mas deu defenore la Iglesia e lo poble que es bo e toa aquelle qui son de

bona vida: e ab los braços e ab les mans deu tan be punir e castigar lo home de mala vida. Los gualter braços significuen que lo caualler deu guardar que los comitades ne irromantichos no fagen mal ne dan ales Iglesias. L'arnes de ca mes significa li lo caualler sent o sap negu vulla fer dan ala Iglesia o infies enalle per dspanficar la castidat sino pot acuall apetu hi deu anar ala batalla per defenore aquella. E tenpor e pare de caualleria dixit tirant quinta consolacio es per ala mia anima en yo poder saber los grans secretos que son en aquest tan alt orde de cauallerate sia de vostra merce puy e sobut la propietat deles ani es defenitua que sapia la significancia deles ofenitua: perque hoia noxia de a quellas. Alegrias lermia dela molia volumat que veu a tirant en saber lozbe de caualleria al qual te sponens dix.

Capitol xxxv.

Com lermia dix a tirant la significancia deles arnes.

Lo bon grat que turch da vos a tirant me obligua en ditroet ab molta voluntat tot lo que he sabut en lant de caualleria. Ya zimerament la lanya que es lanya ab lo ferro agut signifi qua quel caualler deu fer tornar a tras tota aquelle qui mal ni dabo ten fer ala Iglesia apti com la Iglesia

Los capitols dels arnes que podien fer en aquelles festes.

O diluns son pulsiat per los delus bits Reys arnes e crante qual se vulla que volgues luytir ab arnes re als o ab arnes de guerra fosse lo ferros deles arnes reals ab qua tre puntes en lo btoquet molt en crades: ab ceta gomada casua na punta dela biletta. Los altres lanyes deles arnes de segunt al cap dela lanya vna lanya de fetre redona hon li sigues. v. puntes de acer fetes a tall de diamia molt ben simolades: e aquesta plancha redona ab los fetres de diamia se venen encasar dins la lanya de vni ferro tot fol. Zoque meo lanya compra e millor ho fes guanyaa calcun diluns de lany. v. marche doz: e la vni diluns luyten ab at nel real e laltre ab arnes de guerra

Capit. xlvj. de ayo matel.

O dimarts qu al se vulla caualler o gentiom que volgues fer arnes apeti en camp dos luy per su ho dos per dos ho. r. per. r. ho. r. per. r. ho. r. per. r. v. que no poguiffe esser de maior nombre peyo com los matedozos no eren fino. xv. vi. perque lo pini del camp no rehas sea defenore: qual se vulla q ses arnes retreito lo millor quili sea guanyaa vna spala doz que pesaa

de r. marches en sus: E lo qui pt for ho fo que los regun de poliar se en poder del millor per plonar e signua tant peyo fins que iguaa perrefat o per altra via.

Capitol xlvij.

O dimercres tots aquells qui vol ra combatre acuall a tota vltima o punta dels sangentes. Ziquet aytal qui milloz ho fara li sua daba vna pe rita corona doz que pesse. de. xv. marches en sus.

Capitol xlviii

O digous qual se vulla caualler o gentiom qui vol entrar en camp dos apeti a tota vltima apti com dehas es dit lau per hui ho doz per doz en tal cas aquell guanyaa vna banna tota doz a fribra dela infanta: e peyo coz ailles arnes son les pua foza e mes: perntic fes quel caualler pot fer pesata doz. xxxv. marches. E fa ra lrament en poder dela fuyta lo vengut que en tota la vida no requerra a regun altre caualler o gentiom atota vltima. E no poa nra dina aquell dia e any spala ni en bregua q sia no pentra arnes ne guinea si la no eta contra infies. Zifo lafa de veit apofat se empo der dela feroza infanta e la vita fuy oza fapa dell atota la voluntat.

Capitol xlviii

Different states of the edition place initials on different pages of the same forme.⁷ For example, on conjugate folios x4v and x5r, the Valencia (V) and New York (N1) copies of *Tirant* lack the initial 'L' on folio x5r (see Figures 4 and 5), whereas the London (L) copy lacks the 'L' on folio x4v (see Figures 6 and 7).

would sometimes be replaced by an 'P'; see h2r, u4r, F6r, N3v, R5r, X7v. There is also variation among copies: folio yiv features no initial in L, 'O' in N1, and 'E' in V (compare also the folios y5r, A4v, D6r, F7r, and P8v in the three copies).

⁷ Bonsoms y Sicart, *La edición príncipe del Tirant lo Blanch*, pp. 57–58, remarked on this but did not interpret what it meant for Spindeler's shop or the printing of the romance.

FIGURES 4 AND 5
N1, fols. x4v and x5r

dir: **E**l bo bagne vilt dir: amor
cy de lig abominacio, i per açá de
peccato. temor. vergonya que negu
nou sapia. audacia. ira. delectacio.
traffica. **L**o maior do q'la noble en
vamos deu honrar. si es vna casta
scia de vna merce dy fclenpietat.
metigau les abominacio de los.
com bagne mirat en la p'p'ia d'cia
ni fens bones obres. vell fo bonet
nat. poue iene obeccia. nro fens al
moyra. bibe negligé. **R**ey jntic.
pobre egullios. l'enyor fies v'entat.
carru fens remor. poue iene t'olup'i
na regne fens ley. **E**re tempobor
demanau li quins fo los b'os de na
naturap'pos lo rey q' eren buyt los
quis feygeren

Apitol. cxxvii.
los bens ó natura

Lo primer es gran li
narge lo legon es gra
má e bella ó core. lo
recte es gra f'oxe. lo
quatre es gran lauge
ria. lo cinque es fanat de core. lo
fite es d'ara e bona v'ila. lo fete es d'
ara e bona ven. lo buyte es jonet e
aletria. dy lo empobor demanau li
cò bui rey fe corona quites colf
jura de feruarlo **R**ey repobit dy

Apitol. cxxviii.
Lo q' jura lo rey ó se corona

Lo primerament que fer
para amor e pau en
son regne. lo legona q'
quansu t'oca malit
flata. la tercera que
en tote los fets feruar equalitat e
justicia: la quarta que en tote lo
fets mediata i mifericordia. la cinq'

na que gitara de si tota t'ramia. la fite
na que q' que fara quia fara q' sola
amor de deu. la fetea que mostra
raen fies obres que es ver cretia.
la buyteta que iera defenccor del
poble. e aquell amara com ason fill
prop. la nouena q' q' fara ab gra
conell e bo en vi e profit dela co
fa publica. la debena que cofelara
e ier fill dela f'anta mare. **I**glefia. **L**a
qual de tot fon poder la defenccora e
no abquente p' sí f'auitios ni demá
dousnia fara v'axacion nengunas
La onfena de eier bo e fete e verba
de alio lib'one: la d'ozena q' inter
raa e calligara los mals homens
La t'rezeta q' als meiques potes
feta part e p'ccorator: la v'erteta de
totes toto aq'le qui j'ormat en
f'onar e tembre carnar deu: mostf
altres coles li demanaren. e a tote
dona naturaie r'apone: lauores fo
ren v'ertes los portes d' captiuitat
e tote los qui volgueren entrar bo
poguen be fer. e cò totes foren die
luar li empobor loy feu totar e feta
li ómanat q'na cola es honor cò di
la iglesia e f'anta maria. **L**o me
cò f'icicia ni caualler q' loy baguif
fabet dir'ed loy a guere demanau lo
rey mira en la p'p'ia ó f'eb'it' h'it dy
al'abas parauies

Apitol. cxxviii.
De los p'ccorator honor

Lo es mole cob'ete
e m'etallia als bon
e gueroles cò linat
que i'vonen e f'et tengu
to en fluma q' sapie qui
na cola es honor: xò naturalment
la mayor part dela homens be bon
fentment los plan: y la t'rezeta si no

la conex ni faden be que vax'it'ra
juntas la potes acouig'ie. **E** p' q'
b'os auid'at am lo f'obran al'ine
que honro es bo de reuerencia in
ed'umoni ó v'irtut: **E** gloria e fama
han diferencia: fon departides de
honore: ó laboz: per tal cò honro
e labozon r'abo de fama: **E** ve
gloria. **L**a per q' es algu en fama
en gloria: ar es lobat: e honrat.
Das encara honro: ha diferencia:
e departimen de laboz: a qui p'ráy
reuerencia gloria e fama e han ac
flumar de effer p'ctes per vna ma
teza cofa. **G**loria es vna claredat: e
tal matex es fama. **Z**iquet es lo q'
que gloria naie de honro. **I**cc'ar p'
fe donchs be honro: e del fort tem
b'z: les coles temerofes e golar en
pende les coles perill'osos per tal q'
no fia be f'clumada la magellat real.
Sins ag' lozax per r'abo de be: e p'
bona fi. **L**a ar ag' es comu a tota v'it
ut fere obaz: no per fauzo de glo
zia dela homens: mas per r'abo d'
be. **D**ochs la r'abo per que lo ho
mens maiorment volen effer hon
rats es per tal que apareguen fauzs
e v'irtuosos als quals es maiorment
deguia honro. **L**a on f'ayate refumo
ni fimplament vol manifestar la co
fa f'eyalada. **L**oue que fia alguna
cola conegada e manifesta. **L**a ref
coles que fo d'isnacion anos oultes
e no les foanates: **L**a negu no pot
faber lo penfament dela persona.
Das conex lo per los f'eyales que
de f'os manifesten. **L**a reuerencia
donchs que es honro: fe deu mani
f'etar per la v'irtut de aquell que
es donada. **I**fo basta fia p'f'iba
d'ins lo cor: am requie que ella fia

de f'osa bonab. **D**ochs honro es
eulbo de be f'osa. **L**o reuerencia es
donada per alguns f'oznos f'eyales
encara mes es manifest' per tal cò
honro: es me en aquell qui b'ora:
que no en lo qui es honrat. **E** p' q'
honro: rebita reuerencia donada en
f'eyal be v'irtut. **L**a emperobor tot
na ap'gar a f'clenpietat: que li torna
mas quines coles lo home barmes
ha m'etter. **E** f'clenpietat loy dema
na. **E** lo **R**ey repobit dy.

Apitol. cxxvi.
Lo q' lo home barmes ha m'etter.
El p'mera e principal
cola q' lo caualler ha
m'etter li vol effer bo
me barmes que paga
comptozar lo pes be
l'arres. **L**a legona es que faga gran
treball ab les mans exercit les ar
mes. **L**a tercera es que fapen folte
nit f'itura de v'irtudes. **L**a quarta
es mal jaure e mal f'ar. **L**a v. es q'
per iusticia: e p' lo be comu no bu
te la mort. **L**a ar ag' be faluara la fua
anima: com t'ora fa v'ida los f'at
verges: en religio. **L**a f'itena no te
ma f'ampament de f'ant'ia. **L**a vj.
es que bag' abta de def'ode: li ma
tey e de of'ensas los enemichs. **L**a
vij. es que bag' v'ergo: e fe fugir vil
m'et. **E** me li demana cos fe pob'a
ac'og'uet f'ant'ia. **R** ap'olo lo **R**ey.

Apitol. cxxvii.
Lo m'et ac'ong'uet f'ant'ia.
Zuicia fe pot ac'one
g'it p' d'ichs coles. **L**a
cinquera e p'f'et'ia. **O**a
cio. **L**a lego p' propi
f'ut: **L**a t'reza p' magi

FIGURES 6 AND 7
L, x4v and x5r

dir: **E**l bo bagne vilt dir: amor
cy de lig abominacio, i per açá de
peccato. temor. vergonya que negu
nou sapia. audacia. ira. delectacio.
traffica. **L**o maior do q'la noble en
vamos deu honrar. si es vna casta
scia de vna merce dy fclenpietat.
metigau les abominacio de los.
com bagne mirat en la p'p'ia d'cia
ni fens bones obres. vell fo bonet
nat. poue iene obeccia. nro fens al
moyra. bibe negligé. **R**ey jntic.
pobre egullios. l'enyor fies v'entat.
carru fens remor. poue iene t'olup'i
na regne fens ley. **E**re tempobor
demanau li quins fo los b'os de na
naturap'pos lo rey q' eren buyt los
quis feygeren

Apitol. cxxvii.
los bens ó natura

Lo primer es gran li
narge lo legon es gra
má e bella ó core. lo
recte es gra f'oxe. lo
quatre es gran lauge
ria. lo cinque es fanat de core. lo
fite es d'ara e bona v'ila. lo fete es d'
ara e bona ven. lo buyte es jonet e
aletria. dy lo empobor demanau li
cò bui rey fe corona quites colf
jura de feruarlo **R**ey repobit dy

Apitol. cxxviii.
Lo q' jura lo rey ó se corona

Lo primerament que fer
para amor e pau en
son regne. lo legona q'
quansu t'oca malit
flata. la tercera que
en tote los fets feruar equalitat e
justicia: la quarta que en tote lo
fets mediata i mifericordia. la cinq'

na que gitara de si tota t'ramia. la fite
na que q' que fara quia fara q' sola
amor de deu. la fetea que mostra
raen fies obres que es ver cretia.
la buyteta que iera defenccor del
poble. e aquell amara com ason fill
prop. la nouena q' q' fara ab gra
conell e bo en vi e profit dela co
fa publica. la debena que cofelara
e ier fill dela f'anta mare. **I**glefia. **L**a
qual de tot fon poder la defenccora e
no abquente p' sí f'auitios ni demá
dousnia fara v'axacion nengunas
La onfena de eier bo e fete e verba
de alio lib'one: la d'ozena q' inter
raa e calligara los mals homens
La t'rezeta q' als meiques potes
feta part e p'ccorator: la v'erteta de
totes toto aq'le qui j'ormat en
f'onar e tembre carnar deu: mostf
altres coles li demanaren. e a tote
dona naturaie r'apone: lauores fo
ren v'ertes los portes d' captiuitat
e tote los qui volgueren entrar bo
poguen be fer. e cò totes foren die
luar li empobor loy feu totar e feta
li ómanat q'na cola es honor cò di
la iglesia e f'anta maria. **L**o me
cò f'icicia e james boua trobat. lo
m' c'og'ie ni caualler q' loy baguif
fabet dir'ed loy a guere demanau lo
rey mira en la p'p'ia ó f'eb'it' h'it dy
al'abas parauies

Apitol. cxxviii.
De los p'ccorator honor

Lo es mole cob'ete
e m'etallia als bon
e gueroles cò linat
que i'vonen e f'et tengu
to en fluma q' sapie qui
na cola es honor: xò naturalment
la mayor part dela homens be bon
fentment los plan: y la t'rezeta si no

la conex ni faden be que vax'it'ra
juntas la potes acouig'ie. **E** p' q'
b'os auid'at am lo f'obran al'ine
que honro es bo de reuerencia in
ed'umoni ó v'irtut: **E** gloria e fama
han diferencia: fon departides de
honore: ó laboz: per tal cò honro
e labozon r'abo de fama: **E** ve
gloria. **L**a per q' es algu en fama
en gloria: ar es lobat: e honrat.
Das encara honro: ha diferencia:
e departimen de laboz: a qui p'ráy
reuerencia gloria e fama e han ac
flumar de effer p'ctes per vna ma
teza cofa. **G**loria es vna claredat: e
tal matex es fama. **Z**iquet es lo q'
que gloria naie de honro. **I**cc'ar p'
fe donchs be honro: e del fort tem
b'z: les coles temerofes e golar en
pende les coles perill'osos per tal q'
no fia be f'clumada la magellat real.
Sins ag' lozax per r'abo de be: e p'
bona fi. **L**a ar ag' es comu a tota v'it
ut fere obaz: no per fauzo de glo
zia dela homens: mas per r'abo d'
be. **D**ochs la r'abo per que lo ho
mens maiorment volen effer hon
rats es per tal que apareguen fauzs
e v'irtuosos als quals es maiorment
deguia honro. **L**a on f'ayate refumo
ni fimplament vol manifestar la co
fa f'eyalada. **L**oue que fia alguna
cola conegada e manifesta. **L**a ref
coles que fo d'isnacion anos oultes
e no les foanates: **L**a negu no pot
faber lo penfament dela persona.
Das conex lo per los f'eyales que
de f'os manifesten. **L**a reuerencia
donchs que es honro: fe deu mani
f'etar per la v'irtut de aquell que
es donada. **I**fo basta fia p'f'iba
d'ins lo cor: am requie que ella fia

de f'osa bonab. **D**ochs honro es
eulbo de be f'osa. **L**o reuerencia es
donada per alguns f'oznos f'eyales
encara mes es manifest' per tal cò
honro: es me en aquell qui b'ora:
que no en lo qui es honrat. **E** p' q'
honro: rebita reuerencia donada en
f'eyal be v'irtut. **L**a emperobor tot
na ap'gar a f'clenpietat: que li torna
mas quines coles lo home barmes
ha m'etter. **E** f'clenpietat loy dema
na. **E** lo **R**ey repobit dy.

Apitol. cxxvi.
Lo q' lo home barmes ha m'etter.
El p'mera e principal
cola q' lo caualler ha
m'etter li vol effer bo
me barmes que paga
comptozar lo pes be
l'arres. **L**a legona es que faga gran
treball ab les mans exercit les ar
mes. **L**a tercera es que fapen folte
nit f'itura de v'irtudes. **L**a quarta
es mal jaure e mal f'ar. **L**a v. es q'
per iusticia: e p' lo be comu no bu
te la mort. **L**a ar ag' be faluara la fua
anima: com t'ora fa v'ida los f'at
verges: en religio. **L**a f'itena no te
ma f'ampament de f'ant'ia. **L**a vj.
es que bag' abta de def'ode: li ma
tey e de of'ensas los enemichs. **L**a
vij. es que bag' v'ergo: e fe fugir vil
m'et. **E** me li demana cos fe pob'a
ac'og'uet f'ant'ia. **R** ap'olo lo **R**ey.

Apitol. cxxvii.
Lo m'et ac'ong'uet f'ant'ia.
Zuicia fe pot ac'one
g'it p' d'ichs coles. **L**a
cinquera e p'f'et'ia. **O**a
cio. **L**a lego p' propi
f'ut: **L**a t'reza p' magi

We find additional evidence that *Tirant's editio princeps* was printed by formes in the distribution of certain corrections in extant copies of the book. For example, in copy L, the last lines of conjoined pages k3v and k6r – but not the neighboring formes – contain errors that were corrected in copies N1 and V.⁸ Another example is forme A2v / A7r, which was entirely recomposed for N1 (vis-à-vis L and V; see Figures 8-13).

FIGURES 8-10
L, A2v; V, A2v; N1, A2v

quia rabo empallato li brencas yo⁸
fare conserget deu e lo mo conser
ra que haues parlat maliciu en vos
e ajuata en aquest cara amor e te
more recort vos que en aqst cara
perceuvoltes honre e fama lo
queas ois e yo darvos becvia de
guaribar fare postar la corona del
j imperi dretes car ja es vençima
la roca que nous pués altra col
de fino que anes parlament aler
aquella honrosos p. Eus de far
prip dela jbanca quea sera en
altre compes paxeg fou deaci anar
voltes cans. E ar veuom lo par
lar vber de jbarcemaudo ab
ven baqa seu principi a vn tal par
lar.

Capitol.cxxxiii.

Quemo de rebar ab
nal vergoyia metol
de gnar parabis
en aquest mon etc
po en laire: jémpre
e to quem par que en tempo
de abuarat los parente e ambr
roms enemistat lo meti igno
clig no es pus fino ab amor fer
neya en aquella de qui fo e fer
cár com la vna me acomparye ab
aquest arde de fe vull vure e mo
etc: fi la tua voluntat ab lo meo d
lig eren concosio molt ne fena la
mia anima oclosio: tottes les co
ses quis representen ala mia vsta

no es pus fino temoz de vergony
e co ni fena car no puds vure lo
que dixer per le boure ariere q
la mardat liacn aquest cara amor
de palia la temoz e vergoyia: ab
quem de amor e pietat: perques
puedt que anem lena pus tarbor
e vos yo aquid com jgloufiat pug
lum hoy fa ab los follis dela pen
fa lo vure. jéus ab tanto ginye
vos be postar de jbarcemaudo: ja
en defenia de ma honre e beu
proue volterrefra per aquid qui
fou e folat dela ma. Com jL tant
se ven que jbarcemaudo lo ha
ua bejar ne no sabia bon era per
lum en tota la cambra no hauea
en lo feu fer per jay de mia bo
ra en camia e becalic: em baig
cô poba la eronaac: eila lo fena molt
de respone molvolu. Com jba
er emba: vna que pouo lo fena
fer refrebar: pouo lin gran pietat
e coltas adli e oig: traq castiga hom
loa qui son podt: emba: amos
pobeu vos pensar que bona ni d
yella li pugna deplaire: vullas li
de gran o de poua comtoque no
fia roltra beyoja que fia amaba:
e aquid qui mes vno honrefe: go
en ferreba de mi e beu: fer
frazpota o terrat: ja poua entrar
aquid eila lo temen per millofor
ca quem deplauria am q: poue
fo: lenlamb: que beyna amor que
ara li poue linoze lin postara qua
ranca: e fi har no volta leguamot
deplaurer quem prenguen per los
cabelles: per foza o per grant roce
gant me per la cambra me fol
lar: fer rot lo q: el volguere e molt

quia rabo empallato li brencas yo⁸
fare conserget deu e lo mo conser
ra que haues parlat maliciu en vos
e ajuata en aquest cara amor e te
more recort vos que en aqst cara
perceuvoltes honre e fama lo
queas ois e yo darvos becvia de
guaribar fare postar la corona del
j imperi dretes car ja es vençima
la roca que nous pués altra col
de fino que anes parlament aler
aquella honrosos p. Eus de far
prip dela jbanca quea sera en
altre compes paxeg fou deaci anar
voltes cans. E ar veuom lo par
lar vber de jbarcemaudo ab
ven baqa seu principi a vn tal par
lar.

Capitol.cxxxiii.

Quemo de rebar ab
nal vergoyia metol
de gnar parabis
en aquest mon etc
po en laire: jémpre
e to quem par que en tempo
de abuarat los parente e ambr
roms enemistat lo meti igno
clig no es pus fino ab amor fer
neya en aquella de qui fo e fer
cár com la vna me acomparye ab
aquest arde de fe vull vure e mo
etc: fi la tua voluntat ab lo meo d
lig eren concosio molt ne fena la
mia anima oclosio: tottes les co
ses quis representen ala mia vsta

quia rabo empallato li brencas yo⁸
fare conserget deu e lo mo conser
ra que haues parlat maliciu en vos
e ajuata en aquest cara amor e te
more recort vos que en aqst cara
perceuvoltes honre e fama lo
queas ois e yo darvos becvia de
guaribar fare postar la corona del
j imperi dretes car ja es vençima
la roca que nous pués altra col
de fino que anes parlament aler
aquella honrosos p. Eus de far
prip dela jbanca quea sera en
altre compes paxeg fou deaci anar
voltes cans. E ar veuom lo par
lar vber de jbarcemaudo ab
ven baqa seu principi a vn tal par
lar.

Replia que fa L: tant e plaxer
maudo.

Capitol.cxxxiii.

Quemo de rebar ab
nal vergoyia metol
de gnar parabis
en aquest mon etc
po en laire: jémpre
e to quem par que en tempo
de abuarat los parente ambr
roms enemistat lo meti igno
clig no es pus fino ab amor fer
neya en aquella de qui fo e fer
cár com la vna me acomparye ab
aquest arde de fe vull vure e mo
etc: fi la tua voluntat ab lo meo d
lig eren concosio molt ne fena la
mia anima oclosio: tottes les co
ses quis representen ala mia vsta
no es pus fino temoz de vergony

e es ni fena car no puds vure lo
que dixer per le boure ariere que
fi mardat li en aquest cara yom
de palia la temoz e vergoyia: ab
quem de amor e pietat: perques
puedt que anem lena pus tarbor:
e vna yo aquid: com jgloufiat pug
lum hoy fa ab los follis dela pen
fa lo vure. jéus ab tanto ginye
vos be postar de jbarcemaudo: ja
en defenia de ma honre e beu
proue volterrefra per aquid qui
fou e folat dela ma. Com jL tant
se ven que jbarcemaudo lo ha
ua bejar ne no sabia bon era per
lum en tota la cambra no hauea
en lo feu fer per jay de mia bo
ra en camia: e becalic: em baig
cô poba la eronaac: eila lo fena molt
de respone molvolu. Com jba
er emba: vna que pouo lo fena
fer refrebar: pouo lin gran pietat
e coltas e dli: e oig: traq castiga
hom loa qui son podt: emba: amos
pobeu vos pensar que bona ni d
yella li pugna deplaire: vullas li
de gran o de poua comtoque no
fia roltra beyoja que fia amaba:
e aquid qui mes vno honrefe: go
en ferreba de mi e beu: fer
frazpota o terrat: ja poua entrar
aquid eila lo temen per millofor
ca quem deplauria am q: poue
fo: lenlamb: que beyna amor que
ara li poue linoze lin postara qua
ranca: e fi har no volta leguamot
deplaurer quem prenguen per los
cabelles: per foza o per grant roce
gant me per la cambra me fol
lar: fer rot lo q: el volguere e molt

e es ni fena car no puds vure lo
que dixer per le boure ariere que
fi mardat li en aquest cara yom
de palia la temoz e vergoyia: ab
quem de amor e pietat: perques
puedt que anem lena pus tarbor:
e vna yo aquid: com jgloufiat pug
lum hoy fa ab los follis dela pen
fa lo vure. jéus ab tanto ginye
vos be postar de jbarcemaudo: ja
en defenia de ma honre e beu
proue volterrefra per aquid qui
fou e folat dela ma. Com jL tant
se ven que jbarcemaudo lo ha
ua bejar ne no sabia bon era per
lum en tota la cambra no hauea
en lo feu fer per jay de mia bo
ra en camia: e becalic: em baig
cô poba la eronaac: eila lo fena molt
de respone molvolu. Com jba
er emba: vna que pouo lo fena
fer refrebar: pouo lin gran pietat
e coltas e dli: e oig: traq castiga
hom loa qui son podt: emba: amos
pobeu vos pensar que bona ni d
yella li pugna deplaire: vullas li
de gran o de poua comtoque no
fia roltra beyoja que fia amaba:
e aquid qui mes vno honrefe: go
en ferreba de mi e beu: fer
frazpota o terrat: ja poua entrar
aquid eila lo temen per millofor
ca quem deplauria am q: poue
fo: lenlamb: que beyna amor que
ara li poue linoze lin postara qua
ranca: e fi har no volta leguamot
deplaurer quem prenguen per los
cabelles: per foza o per grant roce
gant me per la cambra me fol
lar: fer rot lo q: el volguere e molt

⁸ k3v: prengué] pringue L; no u volgué consentir] no volgué consentir L, nou volgué consentir N1 V; mateix] meteix L; posarenlo L, posarenlo N1 V; a cascu] cascu L; servien]

FIGURES 11-13
L, A7r; V, A7r; N1, A7r

alteracio. **E** vell l'Emperador triff e amarch lo en los meus barreres dies tanta doloz renca de sentir. **E** mozt cruel hi q' fies e cõ novès pit ami qui deligee oit' ago ell perde lo lenitment e cayge inozent en lo punt de la filla. **L**o dol e lo cru' fon tan gran per tot lo palau que era cola de gran admiracio de veure' de boir lo plant que les gãs febl en e fon molt majos que lo pamer **L**tant qui flaua danall lo pochte sperant les besties quant les hi portarten sent tan grans crits que patria que lo cel ne degues venir: deff pacba de causalcar ab molta doloz e pallio q' passauze la pena li aug menta dupantse que no fos en da beal' **L**estella. **V**pollu puz vna forabata de maris gebelms e bo licalay entom òla cama perque febor noy entras: e ast en la milloz manera que pogueren anaren fins al postal dela **L**ntar. **E** les guar des conegueren a **L**tant e dema nardil aral boza boni anaua. **E** el respõ que anaua abelltar al seus caualls per veure com flauen: per ço com la sua pareba deua effer molt pacba per anar al camp. **L**es pozos li foren pichament vberres **E** **L**tant feu fon camí. **L**om ague ren canalcaba miya legua dig. **L**tant gran dupert mcho que ala fey oza **L**estrella no haja legut algu dan que lo **L**emperador li hasafet per causa mia: vull li tonzar pena iudarl li necessari ho haure dia lo **L**egzõme per ma fe vos flau en gentil punt dig per ajudarl. **E**ny oz **L**egzõme dig **L**tant: ja no nom

sent mal neguar vos sabes que lo maior mal fa cellar lo meoz: per ço yous clam merce que tonzei a la **L**ntar si en reo i' pomez valer. **E**os haueu peroulo lo fey o sou del totomat foll dig lo **L**egzõme ell nos pot tenir e voi tonzar ala **L**ntarperço que lo **L**emperador e totos los altres bajen a coneger e a sentir lo vostre defalt: hauren pou azer en difsimularlo ala gent perço que culpa ni carrech no ha iuzc sia cert que si de aç vos ne tonzu de mozt o alietat no poden effer bellure. **L**est'at care que tot ago sia q' vos tiemo es talpo dig **L**tant qui yo qui he fer, lo mal quem pozte la penze la mia mozt haure per be s'itacoa puic per tan virtuosa fenyosa yo muyra. **L**om aut deu dig lo **L**egzõme si vos hi tonmu encara que yoy sabes polat fezate: com noy es lo **D**udo si res sent que sia en dan ho en defozoz dela **L**estrella que ell noli auozar ara poble veure que venen les ristes amoz: anem li voleu e no s'itgam puz act: car tant com mes flau ni detemim temps es meo dà per auos. **S**ra fen me vna gracia dig **L**tant puic nom volem begar tonzar que vos quey anem si es negu qui dan li vulla ferbo agues repat ò ferli q' murey: toto e no sia puz negu a merce. **L**at lo p'gna **L**trair al **L**egzõre fon fozar ò tonzar ala **L**ntar e al girar dig: dig q' **L**trair nom bozt mas **V**pollu bo entesig m'õ deu no s'averitit q' yo haia cura ò bona ni ò d'òyella que lo mon sia lino folament en fer ve

alteracio. **E** vell l'Emperador triff e amarch lo en los meus barreres dies tanta doloz renca de sentir. **E** mozt cruel hi q' fies e cõ novès pit ami qui deligee oit' ago ell perde lo lenitment e cayge inozent en lo punt de la filla. **L**o dol e lo cru' fon tan gran per tot lo palau que era cola de gran admiracio de veure' de boir lo plant que les gãs febl en e fon molt majos que lo pamer **L**tant qui flaua danall lo pochte sperant les besties quant les hi portarten sent tan grans crits que patria que lo cel ne degues venir: deff pacba de causalcar ab molta doloz e pallio q' passauze la pena li aug menta dupantse que no fos en da beal' **L**estella. **V**pollu puz vna forabata de maris gebelms e bo licalay entom òla cama perque febor noy entras: e ast en la milloz manera que pogueren anaren fins al postal dela **L**ntar. **E** les guar des conegueren a **L**tant e dema nardil aral boza boni anaua. **E** el respõ que anaua abelltar al seus caualls per veure com flauen: per ço com la sua pareba deua effer molt pacba per anar al camp. **L**es pozos li foren pichament vberres **E** **L**tant feu fon camí. **L**om ague ren canalcaba miya legua dig. **L**tant gran dupert mcho que ala fey oza **L**estrella no haja legut algu dan que lo **L**emperador li hasafet per causa mia: vull li tonzar pena iudarl li necessari ho haure dia lo **L**egzõme per ma fe vos flau en gentil punt dig per ajudarl. **E**ny oz **L**egzõme dig **L**tant: ja no nom

sent mal neguar vos sabes que lo maior mal fa cellar lo meoz: per ço yous clam merce que tonzei a la **L**ntar si en reo i' pomez valer. **E**os haueu peroulo lo fey o sou del totomat foll dig lo **L**egzõme ell nos pot tenir e voi tonzar ala **L**ntarperço que lo **L**emperador e totos los altres bajen a coneger e a sentir lo vostre defalt: hauren pou azer en difsimularlo ala gent perço que culpa ni carrech no ha iuzc sia cert que si de aç vos ne tonzu de mozt o alietat no poden effer bellure. **L**est'at care que tot ago sia q' vos tiemo es talpo dig **L**tant qui yo qui he fer, lo mal quem pozte la penze la mia mozt haure per be s'itacoa puic per tan virtuosa fenyosa yo muyra. **L**om aut deu dig lo **L**egzõme si vos hi tonmu encara que yoy sabes polat fezate: com noy es lo **D**udo si res sent que sia en dan ho en defozoz dela **L**estrella que ell noli auozar ara poble veure que venen les ristes amoz: anem li voleu e no s'itgam puz act: car tant com mes flau ni detemim temps es meo dà per auos. **S**ra fen me vna gracia dig **L**tant puic nom volem begar tonzar que vos quey anem si es negu qui dan li vulla ferbo agues repat ò ferli q' murey: toto e no sia puz negu a merce. **L**at lo p'gna **L**trair al **L**egzõre fon fozar ò tonzar ala **L**ntar e al girar dig: dig q' **L**trair nom bozt mas **V**pollu bo entesig m'õ deu no s'averitit q' yo haia cura ò bona ni ò d'òyella que lo mon sia lino folament en fer ve

alteracio. **E** vell l'Emperador triff e amarch lo en los meus barreres dies tanta doloz renca de sentir. **E** mozt cruel hi q' fies e cõ novès pit ami qui deligee oit' ago ell perde lo lenitment e cayge inozent en lo punt de la filla. **L**o dol e lo cru' fon tan gran per tot lo palau q' era cola de grã admiracio de veure' de boir lo plant que les goms fezen e fon molt majos q' lo pamer **L**tant qui flaua danall lo pochte sperant les besties quant les hi portarten sent tan grans crits que patria que lo cel ne degues venir: deff pacba de causalcar ab molta doloz e pallio que passauze la pena li aug menta dupantse que no fos en da beal' **L**estrella. **V**pollu puz vna forabata de maris gebelms: e en boicalay entom òla cama perque febor noy entras: e ast en la milloz manera que pogueren anaren fins al postal dela **L**ntar. **E** les guar des conegueren a **L**tant e dema naren li aral boza hõ anaua. **E** el respõ que anaua a celler aralo fe' **L**caalls per veure com flauen: per ço com la sua pareba deua effer molt pacba per anar al camp. **L**es pozos li foren pichament vberres e **L**tant feu fon camí. **L**om ague ren canalcaba miya legua dig. **L**tant gran dupert mcho que ala fey oza **L**estrella no haja legut algu dan que lo **L**emperador li hasafet per causa mia: vull li tonzar pena iudarl li necessari ho haure. **E**ni lo vezoime per ma fe vos flau en gentil punt dig per ajudarl. **E**ny oz **L**egzõme dig **L**tant: ja no nom

sent mal negu. **L**ar vos sabes que lo maior mal fa cellar lo meoz: **E** per ço yous clam merce que tonzei ala **L**ntar si en reo i' pomez valer. **E**os haueu pout lo fey lo sou del totomat foll dig lo **L**egzõme ell nos pot tenir: voi tonzar ala **L**ntarperço que lo **L**emperador e totos los altres bajen a coneger e a sentir lo vostre defalt: hauren pou azer en difsimularlo ala gent: perço que culpa ni carrech no ha iuzc sia cert que si de aç vos ne tonzu de mozt o alietat no poden effer bellure. **L**est'at care que tot ago sia q' vos tiemo es talpo dig **L**tant qui yo qui he fer, lo mal quem pozte la penze la mia mozt haure per be s'itacoa puic per tan virtuosa fenyosa yo muyra. **L**om aut deu dig lo **L**egzõme si vos hi tonmu encara que yoy sabes polat fezate: com noy es lo **D**udo si res sent que sia en dan ho en defozoz dela **L**estrella que ell noli auozar ara poble veure que venen les ristes amoz: **L**tem si voleu e no s'itgam puz act: car tant com mes flau ni detemim temps es meo dà per auos. **S**ra fen me vna gracia dig **L**tant puic nom volem begar tonzar que vos quey anem si es negu qui dan li vulla fer bo agues repat ò ferli q' murey: toto e no sia puz negu a merce. **L**at lo p'gna **L**trair al **L**egzõre fon fozar ò tonzar ala **L**ntar e al girar dig: dig q' **L**trair nom bozt mas **V**pollu bo entesig m'õ deu no s'averitit q' yo haia cura ò bona ni ò d'òyella que lo mon sia lino folament en fer ve

sent mal negu. **L**ar vos sabes que lo maior mal fa cellar lo meoz: **E** per ço yous clam merce que tonzei ala **L**ntar si en reo i' pomez valer. **E**os haueu pout lo fey lo sou del totomat foll dig lo **L**egzõme ell nos pot tenir: voi tonzar ala **L**ntarperço que lo **L**emperador e totos los altres bajen a coneger e a sentir lo vostre defalt: hauren pou azer en difsimularlo ala gent: perço que culpa ni carrech no ha iuzc sia cert que si de aç vos ne tonzu de mozt o alietat no poden effer bellure. **L**est'at care que tot ago sia q' vos tiemo es talpo dig **L**tant qui yo qui he fer, lo mal quem pozte la penze la mia mozt haure per be s'itacoa puic per tan virtuosa fenyosa yo muyra. **L**om aut deu dig lo **L**egzõme si vos hi tonmu encara que yoy sabes polat fezate: com noy es lo **D**udo si res sent que sia en dan ho en defozoz dela **L**estrella que ell noli auozar ara poble veure que venen les ristes amoz: **L**tem si voleu e no s'itgam puz act: car tant com mes flau ni detemim temps es meo dà per auos. **S**ra fen me vna gracia dig **L**tant puic nom volem begar tonzar que vos quey anem si es negu qui dan li vulla fer bo agues repat ò ferli q' murey: toto e no sia puz negu a merce. **L**at lo p'gna **L**trair al **L**egzõre fon fozar ò tonzar ala **L**ntar e al girar dig: dig q' **L**trair nom bozt mas **V**pollu bo entesig m'õ deu no s'averitit q' yo haia cura ò bona ni ò d'òyella que lo mon sia lino folament en fer ve

sent mal negu. **L**ar vos sabes que lo maior mal fa cellar lo meoz: **E** per ço yous clam merce que tonzei ala **L**ntar si en reo i' pomez valer. **E**os haueu pout lo fey lo sou del totomat foll dig lo **L**egzõme ell nos pot tenir: voi tonzar ala **L**ntarperço que lo **L**emperador e totos los altres bajen a coneger e a sentir lo vostre defalt: hauren pou azer en difsimularlo ala gent: perço que culpa ni carrech no ha iuzc sia cert que si de aç vos ne tonzu de mozt o alietat no poden effer bellure. **L**est'at care que tot ago sia q' vos tiemo es talpo dig **L**tant qui yo qui he fer, lo mal quem pozte la penze la mia mozt haure per be s'itacoa puic per tan virtuosa fenyosa yo muyra. **L**om aut deu dig lo **L**egzõme si vos hi tonmu encara que yoy sabes polat fezate: com noy es lo **D**udo si res sent que sia en dan ho en defozoz dela **L**estrella que ell noli auozar ara poble veure que venen les ristes amoz: **L**tem si voleu e no s'itgam puz act: car tant com mes flau ni detemim temps es meo dà per auos. **S**ra fen me vna gracia dig **L**tant puic nom volem begar tonzar que vos quey anem si es negu qui dan li vulla fer bo agues repat ò ferli q' murey: toto e no sia puz negu a merce. **L**at lo p'gna **L**trair al **L**egzõre fon fozar ò tonzar ala **L**ntar e al girar dig: dig q' **L**trair nom bozt mas **V**pollu bo entesig m'õ deu no s'averitit q' yo haia cura ò bona ni ò d'òyella que lo mon sia lino folament en fer ve

seruieu L; partia] perfia L; correns] corrent L; k6r: aquí-ls] aquels L, aquils N1 V; que] qui L; ell] ells L; tant] tant L.

It is easy to see that, within each quire, outer formes were printed first, as was common in the fifteenth century.⁹ While the text was regularly set in two columns and forty-two lines, the number of lines varies more often in the inner formes of the quire. This variation is due to the unavoidable inaccuracies of casting off the text of an entire quire before composing it. When estimations deviated significantly from the actual composition, it was necessary to adjust the amount of text to be set on each page of the forme. There were different ways of making these adjustments. For instance, when there was too little text to be set and too much space available, the compositors would leave more space between chapters. When there was too much text to be set in too little space, they would heavily abbreviate the text. In certain desperate situations, they would simply eliminate portions of the text altogether.¹⁰

One way to adjust the text to the formes was to add or subtract lines per page. As compositors neared the end of the quire, their accuracy (or lack thereof) in casting off the text would become obvious, and the need to adjust would become evident and pressing. These adjustments can be identified in several quires in which the number of lines in the inner formes is higher or lower than the usual forty-two. When too little text was cast off for a quire, the number of lines in inner formes goes down. This is the case in quires f, g, h, m, r, s, y, and z.¹¹ In quire A, the inner formes even

⁹ See L. Hellinga, *Texts in Transit: Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden, Brill, 2014, pp. 58-61: 59.

¹⁰ S. Garza Merino, «La cuenta del original», in P.A. Escapa, S. Garza Merino, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-66, and 77-79; Rico, *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, pp. 89-93, 181-186; N. Harris, «Filologia dei testi a stampa», in A. Stussi (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 187-188; A. Lloret, «La formazione di un canzoniere a stampa», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 103-125; Idem, *Printing Ausiàs March: Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013, p. 149.

¹¹ f4v 42 ll. // f5r 41 ll.; g2v 41 ll. // g7r 41 ll.; g3r 41 ll. // g6v 41 ll.; g3v 40 ll. // g6r 41 ll.; g4r 42 ll. // g5r 42 ll.; g4v 41 ll. // g5r 40 ll. (moreover, the chapter rubric on g4v has an additional line of space before and after it); h4v 42 ll. // h5r 41 ll.; m4v 41 ll. // m5r 40 ll.; r4r 41 ll. // r5v 42 ll.; r4v 41 ll. // r5r 41 ll.; s3v 41 ll. // s6r 42 ll.; sr4 40 ll. // s5v 40 ll.; s4v 40 ll. // s5r 40 ll.; y4v 41 ll. // y5r 42 ll.; z4r a2 ll., b41 ll. // z5v 42 ll.; z4v 41 ll. // z5r 42 ll. On occasion, only one of the pages in a forme or one of the columns on a page would contain fewer lines, such as the very irregular quire t or the first formes of quire v: tr ; a: 41 ll., b: 40 ll. // t8v 41 ll.; t1v 42 ll. // t8r 41 ll.; t2r 41 ll. // t7v 41 ll.; t2v 41 ll. // t7r 42 ll.; t3r 41 ll. // t6v 42 ll.; t3v a: 41 ll., b: 40 ll. // t6r 42 ll.; t4r 40 ll. // t5v 42 ll.; t4v 40 ll. // t5 r 42 ll.; v1r 40 ll. // v8v 42 ll.; v1v 40 ll. // v8r 42 ll.; v2r a: 42 ll., b: 41 ll. // v7v a: 42 ll., b: 41 ll.; v2v a:

feature surprisingly narrower columns than the outer formes do.¹² When too much text was cast off, some of the inner formes would have more than forty-two lines, as in quire i.¹³ The compositors tended to overestimate the amount of space needed, possibly aiming to avoid some of the more dramatic pitfalls of the process. By being relatively generous with paper (eight quires feature shorter columns in the inner formes, the last to be set), they could avoid having too much text for just so much space in a quire. (Only one of the quires ends with inner formes of forty-three lines.) If too much text was still left to be set in the last forme to be printed, the typesetter would need to either recast and reprint the entire quire (which would be unfeasible; that is, prohibitively expensive) or eliminate part of the text and thus irreparably maim the printed work. Pages in short-lined inner formes are also at times accompanied by wider spacing between chapters, and overextended inner forms also occasionally correlate with unspaced divisions between chapters (see Figures 14 and 15).

FIGURES 14 AND 15
N1, pages 64v (left) and 15v (right)

moltas fanchs que perdoia: mes si et palmes totes tot ext era fillaque mol pogueré desconfiar fino ab la meta en temps. **E**ncant en corra ar mat qui com flana fersa leuare el dimar del cap. **E** postlamente laltre canaller doia vn liri al R.ey: que en aqlla hora marea volia com barre. **E** los juyges del cap digue ren que no competen per res los ordonacions del camp com en aquell dia no li podien fer dos moza ni en tota la fermata: que en camp a guelien entercarino los dies que e ren dize per fer armes en liga oro en vintagax si aqo nolo venia be: q venien lliertat de amanyen tota lo ra que adia platen los fons. **E**na qns laan moze vn canaller nostre fratre darme bien quena se ameno o tote bi mozeremo tote venjare la moze de aquell bigueren loo, ni canalleo. **E** lo R.ey fer fer molt de bonos ala fequiter de móor canaller: qui com fehen aroes loo alreos. **E** om lo pozaman aloctarr los tres canallero e veliren de ver mel ab robes de grana z tor quat: portamen era vermil significaven janyare fens plozar ni fer negun fe myal de reñtoz.

capitol.lxxii.

Eom **E**ncant entra en lo camp ab los tres canallero lo va aroes laltre de tote fon venyozo.

Ent lo tola q era allig mar z fer la batalla: **E**ncant se arma tan ferretament com po gueren aquest fer no penie la menyos volstra: que totes los oca moltos companyia bi la beffidino trece de molides paries de **E**ncant: e vn ferudoz seu amio **E**ncant seu portar les banderes: e sobrevetle per adre per alost eyes darme: z etanus: dotes armes de fon **E**ncant. En les puntes lozen de la **E**ntax ben armat puja folze lo canall empantament. **E**iquel ca / ualler: qui es agi: resta tantar dime vna camba: porque **E**ncant lon quega molt: e totes se peniané que fos ell: **E**ncant ana acompanyar en la manea acostumada com de sus es de. **E**om fon dms la liga ja robavi canaller del laur de bonoz z loaven anozer: fens rda: z ab ar tres fens guaras negia: podo en contra feu lo fou ni laltre: que no competí sino ginch lango. **E** na on zena carrera **E**ncant lanja la sua langax demana que lin bonafien v lo mes proñi: z ab aquella encon ferque lo pobte de canaller: que no eral tan focaque la liga no volge haure pietat de neguz pallat de lal ta para que que la langa no rompe: e al porlar que **E**ncant feu ab la langa en lo refil volze que canall: fait la liga fe volze al reuzes fens moze gran dan: que li obri molt la nafia que no agiera fer si la langa fe los compuso. **E**mpero qui hausa de el ferque lo pobte de canaller: z compax enterra z ab la langa oia moze fort mient eraba. **E**ncant de banale

lo gran militar de **E**ncant gary vegueré d'osca inoguarze fons per bona lo **E**ncant que vna laja lofo coregue: e lo callat: fon dauat car d'osca enemico. **E** lo **E**ncant per les parantes del amio canaller: lo covere que li obulme mana que les pozos follen ben guaradoze e la muralla e ferenlo entarar opal venia ab la cara molt alteraba. **E** q lo **E**ncant lo venoant fill dig. **E** mal fratre epioz canaller no reme deu ni lo odo en que ell poiar: que en les bozes teipofes e no bont fies per altares de religio e fer foza del callat: yor bare la penitencia q est interrezo. **E**leno volatres ni vultre d'osca justicia e poñido en lo carze: e no li bones aimjat: sino nij. onga de pac. ni baygua. **E** na / menyos vostra bigo canaller: no ha acostumat de contemnar ana gna fens que no sia boire: si la tase que bare de mi no basta armbre la pena: yo vull reze ab paciencia la pena d'osca. **E** lo **E**ncant rot vull firo: sino que mant que lo mia namé men fia zcucar. **E** menyoz dig lo canaller: qui fere yo vifimé tractat: si nom volen boir: yoz peni que no pallara. **E**ny. bores que la menyos vna mevolta haure boir e haure me donat la langa comú da de tota la R. eligio: car non bi va fino la voba la dignitate que p da tota la R. eligio. **E**ny. lo que yo bare no es veritat: no vull altra menya penadino quem figan ligar dms mir ab vna moia al collar: yo vull moze mure per munitis la nostra R. eligio. **E** lo **E**ncant qui ven que lo canaller tant fe justia

namana ill'elassen e dig: atá ved rem que fobas dit. **E**nyoz v q lo canaller no es coia que adre la qn publico. **E** lo **E**ncant feu apartar ro ta la gr. **E** lo canaller: feu pñcipit atal poiar.

capitol.lxxiii.

Eom lo **E**ncant de R. oces ab tota la R. eligio fon deturada per vn canaller del orde. **E**nyoz per la immé fia e buena dementia e bonbat de nostre fe nyoz be es flava fe / ta ala nostrail digio la mozo gracia que james los ane ga. **E** car dema la menyos vobta fo ra moze e com molidreze de fto / bit tor lo nostre orde: la **E**ncant e tot lo poble robar: dones e donde lre de lomadros: tor polar en total de fto. **E** ego fenyoz lo yozen guralat: bona per infomamte be de aquest fermo remé negun penil per saluar la vida d'osca menyos v fto e de roto los frates d'osca R. eligio: e fi de tal coia pñcipit me recidozo lo comozate ab molta paciencia: car me fime moze que li la R. eligio fe hausa de perbre. **E**nyoz fe fill dig lo **E**ncant queq di gura la forma tu com fe denia fer car yo portare de religioz que la pena que deutes haure: fe conuata en gran augment: d'osca bonoz mane colomant: car aqoz de mi yo fare lo mozo de tot lo nostre orde. **E** lo canaller dona bd genoll en terra: z befoli la ma: aroze dig. **E** a menyos vostra dou fíber com dos frates d'osca nostra religioz: udoz nos remen venus: car e con

42 ll., b: 41 ll. // v7r 42 ll. // v3r 42 ll. // v6v 42 ll.; v3v 42 ll. // v6r 42 ll. // v4r 42 ll. // v5v 42 ll.; v4v 42 ll. // v5r 42 ll.

¹² Notice the narrow columns on A3r // A6v, A3v // A6r, A4r // A5v, A4v // A5r.

¹³ i4r 42 ll. // i5v 42 ll.; i4v 43 ll. // i5r 43 ll. Moreover, the chapter rubric on i5v does not leave any blank lines between the chapters.

Solecisms and Lacunae

Having established that Martorell's novel was printed by formes and that compositors began by setting the outer folios of the quire and ended with the inner ones, we can identify and interpret phenomena that are particular to the transmission of texts in hand-printed editions. One is the solecisms, or grammatically defective sentences, which are apparent, among other places, in the innermost formes of the quire. Such sentences produce obscure *loci critici* and often seem to indicate that words or lines of the original text were skipped, whether intentionally or not. We do not want to suggest that every solecism was caused by the inaccurate work of a compositor: the printer's copy, its antigraph, and any earlier manuscripts could all have been the source of such errors.¹⁴ Nevertheless, there is a correlation among the nature of these errors, their location, and a step in the hand-printing process that could require an intense compression of the text. In short, solecisms in the inner formes do not appear to be coincidental and should prompt editors of Martorell's romance to consider the material features of the

¹⁴ Jaume Chiner noticed an example of textual error that may seem harder to ascribe to a manuscript copy or the printing process. Between chapters 271 and 272 (that is, on folio D6r, so not one of the innermost formes), an entire speech by the protagonist is missing (cf. J. Chiner, «El Tirant lo Blanch de Nicolau Spíndeler (1490), una edició fragmentària? A l'entorn de la seua estructura capitular», *Rassegna Iberistica*, 50 (1994), pp. 18-19). The *verba dicendi* at the end of chapter 271, as in many chapter endings in the *princeps*, introduces what would have been the words of Tirant, who is expected to take the floor: «Mas Tirant, mostrand ésser molt content del bon conhort e gràcia singular que de la Princesa obtesa havia, ab cara afable e gest humil li dix paraules de semblant estil» ('But Tirant, showing himself most pleased by the fine consolation and unique grace he had obtained from the Princess, with both a pleasing and humble mien, said to the Princess words such as the following'). However, instead of containing Tirant's speech, the beginning of 272 turns to a different matter: «En alegria de goig inefable fon posada l'ànima de Tirant com se véu en camí per poder posseir la corona de l'Imperi grec per mitjà de les novelles esposalles» ('Tirant's soul was in such joyful and ineffable bliss when he realized he was on the road to obtaining the crown of the Greek empire through marriage'). An alternative explanation would be that this ending was added in the printing shop, as would occasionally happen for different reasons. See, e.g., R. Ramos, «Problemas de la edición zaragozana del *Amadís de Gaula* (1508)», in A.B. Carro Carvajal, L. Puerto Moro, M. Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»): Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 325-341, and Rico, *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, pp. 198-204.

princeps when examining the *loci critici* of the work. We will discuss a few cases below.

First, we will focus on a sentence in which the main clause is missing. The passage appears in the right column of v15, toward the top, in chapter 172 of the romance. Here, Carmesina is encouraging Tirant to stop extending his sojourn with her and, instead, act on a letter from the battlefield, which begs him to return and captain the troops. Carmesina mentions a parallel incident in the life of Alexander the Great, in which Alexander abandoned the distractions of love to honor his military prowess:

E tal cavaller com aquest portava devisa de virtut en sa companyia, axí volria yo que vós fésseu, e serà forçat la vostra persona sostinga dans e congoxes ab tanta pèrdua de vostra honor si us aconortau de aquella, mas justa escusa no teniu per al que m'haveu ofesa, perquè los hòmens envejosos de nostra pròspera fortuna de lur poder [no] perdessen la conexença, [ha plagut hajam pres aquests treballs], però la gran stima nostra egualment perdent fa adversa nostra fortuna.¹⁵

The missing clause in this passage has been emended thanks to Martorell's imitative writing, which literally draws from Joan Roís de Corella's *Lletres d'Aquil·les a Políxena*.¹⁶ Martorell's source supplies us with a text («ha plagut hajam pres aquests treballs») that renders the sentence grammatically correct.

Second, we will consider a passage from a page with an extended line count, one from an inner forme in quire i. This page includes columns of more than forty-two lines, showing that the compositor considerably overestimated the amount of text that could fit into the quire. This miscalculation alerts us to the fact that, in the setting of type, textual accidents may have occurred during the printing of that quire, particularly of its inner formes, and that we should watch carefully for them. That, in fact, is the case here: there is a grammatical anomaly in a sentence in the last lines of the outer column of one of the last folios to be set, 15r, in chapter 98 (see Figure 16).

¹⁵ Here and elsewhere, we quote from our edition in progress of the work.

¹⁶ See A. Annicchiarico, *Varianti corelliane e 'plagi' del «Tirant»: Achille e Polissena*, Fasano, Schena editore, 1996, p. 87.

FIGURE 16

Lacuna in 15r (N1)

re	manera no li volia fer obrir. Esta
al	na allí vn caualler molt anticls qui
lo	dir al Mestre. Senyor perq̄ vostra
lo	senyoria no dona audiencia ha aquest
far	frare Simo de far:aveguades se se
da	guetxen coses en una hora: q̄ noa el
os	deue en mil anys: aquest caualler
si	ja sap la pena que li va en lo que ha
ta	comes: mol tingau per tan foll que
re	sens causa ell vulla entrar en aquesta
la	hora puix al matí poria entrar segura
sal	rament: q̄ tendria per bo q̄ guardades
as	les portes: dalt per les torres les gn
en	ardes stigue armats e ben provehuts
re	de grosses canteres: car senyor yo he
au	vist en mon temps: sino aguessen uberta
ria	la porta del castell a la hora de la mija
un	nit lo castell de Sanct Pere se perdia

In this passage, the knight Simó de Far tries to enter the city of Rhodes after the gates are closed. He wants to deliver news of an imminent attack from the Mamluk army, which is being aided by the Genoese. But Simó de Far meets resistance from the guards and the master of the city, due to the lateness of the hour. In the sentence that contains the *lacuna*, an old, revered knight advises the master of the city to let Simó de Far enter, but the text of the *princeps* does not contain the full recommendation.

[15r] Senyor, per què vostra senyoria no dóna audiència ha aquest frare Simó de Far? A veguades se segueixen coses en una hora que no s'esdeve[nen] en mil anys. Aquest cavaller ja sap la pena que li va en lo que ha comès, no-l tingau per tan foll que sens causa ell vulla entrar en aquesta hora, puix al matí poria entrar segurament. Per què tendria per bo que, guardades les portes e dalt per les torres les guardes stiguen armats e ben provehuts de grosses canteres[, *li volguésseu obrir*]. Car, senyor, yo he vist en mon temps, si no aguessen uberta la porta del castell a la hora de la mija nit, lo castell de Sanct Pere se perdria per [15v] la gran multitud de turchs que y vengueren a hora incogitada, e hora per hora lo mestre, que Déus haja, lo socorregué e lo castell fon deliurat dels enemichs.

An early modern Spanish translator (Valladolid: Diego de Gumiel, 1511) also noticed that the passage was missing words and supplied a

reading that fixes the solecism and makes the sentence readable («le mandasen abrir»¹⁷). That is the text we have tentatively supplied in the above edition of the passage («li volguésseu obrir»).

While these emendations are ours, previous editors have also identified solecisms in the last folios to be printed in certain quires of *Tirant*. For instance, toward the end of the right (here, the inner) column of folio rr4v – one of the last formes printed in the quire – Martí de Riquer identified and emended a passage in chapter 148 (see Figure 17):

Aprés que lo Gran Conestable e Diafebus foren partits, los turchs staven molt desesperats com dues voltes eren stats desbaratats, maldient del món e de la fortuna qui en tanta dolor los havia posats, com trobassen per compte los fallien entre morts e presos més de cent milia hòmens. E stant ab aquesta ira, tingueren consell en quina forma porien dar mort a Tirant; per què fon deliberat que lo rey de Egipte [*la hi donàs*], per ço com era molt entès e en les armes més destre que negú de tots los altres, e dels moros millor, de II celles molt bon cavalcador, [e] armava's a la nostrada segons en Ytàlia se acostuma fer, ab sos penatxos e los cavalls encubertats.

Here, the Turks debate how to murder Tirant and decide that the king of Egypt would best fit the mission. However, the verb of the main clause is missing. Riquer resorted to the Italian translation of 1538, by Lelio Manfredi, to supply a reading («glie la desse»¹⁸) that makes the passage grammatical («la hi donàs»).

¹⁷ «Señor, ¿por qué vuestra señoría no quiere oyr a este frayre Simón de Far? Alas vezes se suele seguir cosas en vn hora que no vienen en mil años. Aqueste cauallero ya sabe la pena que merece por lo que ha cometido. No le tenga vuestra señoría por tan loco que sin causa él tenga gana de entrar en esta hora, pues ala mañana podría entrar seguramente, porque ternía por bien que guardando bien las puertas y en lo alto, por las torres, que las guardas estuuiesen armadas y bien proueydas de gruesos cantos, que le mandasen abrir.», fol. 53v.

¹⁸ «Poi che'l Contestabile & Diophebo furon partiti, i Turchi erano molto disperati che due volte erano stati rotti, & maladiceuano la fortuna che in tanto dolore posti gl'hauea & trouorno per computo che tra morti & persi, piu di .c. milia huomini li mancauano, & essendo in questa ira, tennero consiglio in quale forma potrebbono dar morte a Tirante. Onde fu deliberato che'l Re d'Egitto glie la desse.», fol. 102r.

FIGURE 17

Lacuna in rr4v (N1)

la a
amf
mèt
parè
lit: e
nten
us e
sap.
: no
yen
: ab
dis
ve
ba
: co
da

tes eren stats desbaratais mal dit
del mon e dela fortuna qui en tanta
dolor les hauija posats. **L**om tro
bassen per compte los fallien cntre
mozos e pïos mes d cent mila ho
mens: e stant ab aquela ira tinguere
ren consell en quina forma porien
bar mozt a **T**irant: perque fon de
liberat que lo **R**ey de **E**gipte pgo
com era mozt entes e en les arri ta
mes destre que negu te tota los al
tres e dis mozos milloz de. u. celles
molt bon cauals e doz armans ala
nostrada segós en ytalja se acostia
fer ab los peaycs e los caualls en
subertats. **E**gueren de seyt que

FIGURE 18

Lacuna in m4r (N1)

tal senyor: mas en la mia peia los
cayguryn tal fet entre les dents yo
agues dit o pïomes fer tal vot: ans
mozt que venit ameyo dela pro
mia. **L**ar caualleria no es pïo
donar fe de virtuofament obar: q
que **R**icart donam la ma e anem
amort com acuallers: e no figa
ni en tantes superflus pataules.
Ely **R**icart yo lo conten donam
la ma e iquiam dia aygua: e anem
contra los enemichs dela fe. **L**e sta
uen los dos cauallers en la aygua
dela mar quils dava fins als pits
per les lançes: darts: passadors: e pe
dres que ls tirauen: sino per sguart
deles galeres que ls fehien gran d
fensio. **L**om **R**icart ven q **T**irant
ixque fins ala voza dela mar per fe
rir en los mozos: ell lo tira dela fo
breueta e tozmal dia la aygua e dig
yo no cohech caualler en lo mō fer
temoz sino tuz puer veig lo ten aio
tā sfozat feo art: pola pmer lo pen
en la scala e yo lauozepujare pmer
Lo **R**ey congoxtanas molt perq
aqueils dos tā singulars cauallers
nos perdesien. **T**irant volguet fer
part dela honoz fon coment d po

Lom **R**icart en presència del
Rey de Franga dix que combatria
a **T**irant atota vitranja. **E** coz lo
Rey de Franga combare **T**irapol
de **S**uria: e apetz roba la cofia de
Turquia.

Que los qui no tenē
verdadeta noticia de
la honoz de aqst mō
mostren llur poch sa
ber: manifestant ab
llur boca aquell grosser parlar qui
dix. **S**ib la rabo de mon compare
men valga. **N**o aduertien ni sabent
lo gentil tal ni virtuosa psarica de
nostres antecessors. **S**egons se lig
de aquell famos **R**ey **Z**it: senyor
q fon dela petita e gran **E**retanya
lo qual bona fi e compliment ala
prospera e pomposa tanla rebona
hon tantes nobles e virtuofos ca/
uallers en ella seguert: qui soen co
meixebos e mercebos d tota ho
noz e gentia: e auorrbos de tot
engari: falsa e malbat: e si per art
de caualleria la cosa era ben justa
dala honoz e la glozia de aquell
mon aqui ben esset atribueta. **f**
m.iiii.

The last example we will discuss is on page m4r (chapter 113). This passage is not located on the innermost forme but on the one next to it, in a segment of the column that is densely packed with type (see Figure 18).

E staven los dos cavallers en la aygua de la mar qui-ls dava fins als pits, [e] per les lançes, darts, passadors e pedres que-ls tiraven [*foren morts*] si no per sguart de les galeres que-ls fehien gran defensió.

This conditional sentence is incomprehensible without a consequent clause. The 1511 Spanish translator noticed the missing clause and emended the text («y fueran muertos»),¹⁹ which supplies us with a reasonable reading to correct the text.

The Printer's Copy and the Division of the Work into Chapters

We now turn our attention to the importance of considering the material source of the edition – the printer's copy (even if it is not extant) – to

¹⁹ «Estauan los dos caualleros enel agua del mar que les llegaua hasta los pechos por guardarse delas lanças, dardos passadores, piedras que les tirauan y fueran muertos sino porque de las galeras les ayudauan e defendían mucho», fol. 71r.

examine the division of the text into chapters. *Tirant lo Blanc* begins with a prefatory letter in which Martorell dedicates his romance to Ferrando of Portugal (1433-70), the son of King Duarte and Eleanor of Aragon. Ferrando is addressed as «rei expectant» ('waiting to be king'). This is a highly unusual form of address that some scholars have explained as a reference to Ferrando's expectations of ruling in North Africa rather than Portugal. Others have linked it to Ferrando's cousin Peter, who was appointed king of Aragon by the *Diputació del General* between October 1463 and January 1464, during the Catalan civil war.²⁰ In this context, Ferrando would have been next in line to the throne of Aragon. In any case, Ferrando never reigned and Martorell, who initially supported the *Generalitat* and was faithful to Peter of Portugal, switched sides in April 1464 and became loyal to John II. This means that he could only have dedicated a manuscript copy of his book to Ferrando during the first few months of 1464.²¹ Moreover, before his death in March 1465, Martorell pawned the manuscript of his romance to Martí Joan de Gualba, who had often loaned him money. The manuscript was then described as «hun libre appellat Tiran lo Blanch, lo qual és continuat en XXVII sisterns de full entregue, desligat» ('a book called *Tirant lo Blanc*, which is contained in twenty-seven sexternions of full folios, unbound').²²

In short, Martorell's very context-specific letter appears in an edition that was printed more than a quarter of a century after the letter was written, when both its author and addressee were dead, and long after the political loyalties promoted in its dedication were meaningful or consequential. Its existence is a reminder that the way in which we read his romance today ultimately depends on material and textual features

²⁰ See J.E. Martínez Ferrando, *Pere de Portugal, «rei dels catalans»*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1960, pp. 18-20.

²¹ See R. Beltran, «Vida de Joanot Martorell», in *Història de la Literatura Catalana*, dir. de À. Broch, *Literatura Medieval, III. Segle xv*, dir. de L. Badia, Barcelona, Enciclopèdia Catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, 2015, pp. 30-34, and J. Pujol, «La datació i la dedicatòria. L'infant Ferran de Portugal», in *Història de la Literatura Catalana*, pp. 107-109.

²² See J. Villalmanzo, J.J. Chiner, *La pluma y la espada: Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, Valencia, Ajuntament de València, 1992, pp. 429-433.

²³ This does not imply that the presentation copy was a luxurious manuscript, for not all presentation copies were elaborate. When Galceran Martorell attempted to reclaim his brother's romance, Gualba alleged that the book was not worth the 100 *reals* Martorell obtained for pawning it: «és de poca valor, e no val los dits cent reals que son estats mutuats o prestats sobre aquell com sia cosa moble, en la qual no cau special obligació ne ypotheca» (Villalmanzo, Chiner, *La pluma y la espada*, p. 432).

of a source text that was not conceived of as a printer's copy but as a gift.²³ At the same time, Spindeler did not directly use this gift manuscript in his shop, but rather obtained a copy of it. Gualba, who died before the printing of the book was finished, provided that copy. An inventory of his household lists two copies of the romance: first, «hun libre cubert de pergami appellat lo *Tiran*» ('a book bound in parchment called *Tirant*'); then «n'i ha hun altre tot acabat, lo qual tenen per original los stampadors, e per lo qual ne tenen a donar x bolums com sien stampats, segons consta ab carta rebuda per lo discret en Johan Cavaller, notari, sots sert callendari» ('there is another complete manuscript that the printers are using as their original, for which they will provide ten copies of the work once it is printed according to a letter received by Discreet Notary Joan Cavaller at a certain date').²⁴ This second description verifies that Joan Rix de Cura, the bookseller who financed the printing, was bound to compensate Gualba with ten printed copies of the book in exchange for Gualba's supplying the press with the printer's copy of the romance. Gualba's heir did receive the agreed-upon payment, and the printer's copy of *Tirant* was returned to him on April 30, 1491.²⁵

Now, at some point, the text of the work was divided into chapters, rubrics were added to it, and these rubrics were eventually used to compile a table of contents. These editorial interventions either occurred during the making of the printer's copy or were the work of a corrector preparing the text for publication after the copy was made. The latter was common and, in our view, the case here.²⁶ Tellingly, the single surviving manuscript leaf of a copy of *Tirant* dating to the fifteenth century contains fragments of two chapters of the printed work. A blank space separates these chapters. Since no rubric appears between them, the manuscript could not be a copy of the edition, but rather a text very much like the one Martorell pawned to Gualba.²⁷ So while the text of the printer's copy of *Tirant lo Blanc* derived many of its features from

²⁴ See Martínez y Martínez, *Martín Juan de Galba, coautor del «Tirant lo Blanch»*, p. 82.

²⁵ Ivi, p. 59.

²⁶ See A. Grafton, *Inky Fingers: The Making of Books in Early Modern Europe*, Cambridge, MA, Belknap Press - Harvard University Press, 2020, pp. 34-39.

²⁷ The colophon of Spindeler's edition mentions a lady, Isabel de Lloris, as its patron. The manuscript leaf was located among documents of the Lloris family; see J.J. Chiner, *El viure novel·lesc: Biografia de Joanot Martorell (amb un fragment d'un manuscrit del Tirant lo Blanch)*, Alcoi: Marfil, 1993, pp. 169-175, 186-187. On the identification of this lady, see Ivi, pp. 166-169; and J. Torró, «Nota per a la identificació de la noble senyora dona Isabel de Lloris», *Tirant*, 16 (2013), pp. 373-374.

Martorell's manuscript, it is also a different text from its original, and uniquely so because of the editorial work that the press's corrector performed on it. These small distinctions, as we will see, are essential for modern editors of the work, who need to understand the sources and agents responsible for certain substantial features of the printed text in order to decide how to treat these features in their critical edition.²⁸

In our view, not only was the press's corrector most likely responsible for much of the division of the text into chapters, but the numbering of the chapters of the romance, and perhaps the addition of the rubrics, appear to have taken place while the book was being printed. The usual procedure would have been the following: chapters were segmented (indicated with a line on the printer's copy, as shown on surviving printers' copies), then a rubric was added next to most of them, and finally a chapter number was assigned. This last step took place after chapters had been cast off, as we will now show, so it would not be unlikely to presume that the other two steps would have also taken place after the work had been cast off.

Take, for example, chapters 243-246 (B3v-B5r). In this sequence, the *editio princeps* misplaced chapter 244, a short reply from the Princess to Tirant that should appear right after 246.²⁹ It is not apparent how the Princess's response got misplaced, although it seems likely that it occurred during the copying of the work. This bit of text could have been easily skipped and then added later in a marginal position that was accidentally placed out of order when printed.³⁰ Since the correct order

²⁸ Jaume Chiner has already argued that Martorell was probably not responsible for dividing the romance into chapters. To support this claim, Chiner gathered examples of the narrator's discourse and characters' dialogues that appear to be split between chapters, chapter titles that refer only to what occurs at the beginning of the chapter, and inexplicably short chapters (see Chiner, *El viure novel·lesc: Biografia de Joanot Martorell*, pp. 177-181).

²⁹ The second edition of the work, by Pere Miquel and Diego Gumiel (1497), noticed the error and attempted a correction that is not satisfactory. The one suggested here was first proposed in Lelio Manfredi's Italian translation of 1538 (ff. 165r-166r) and was adopted by Marian Aguiló (J. Martorell, *Libre del valeros e strenu cavaller Tirant lo Blanch*, ed. de M. Aguiló i Fuster, 4 vols, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1873-1905) and by all later editors of the work except for Givanel (J. Martorell, *Tirant lo Blanch*, 2 vols., ed. de J. Givanel i Mas, Sant Feliu de Guíxols, Estampa de N'Octavi Viader Editor, 1920-1921) and Víctor Gómez (J. Martorell, M.J. de Galba, *Tirant lo Blanc*, 3 vols., ed. de V. Gómez, Valencia, Alfons el Magnànim, IVEL, 1990).

³⁰ For another case of marginal additions (in this case, to poetic works) that got misplaced when the work was printed see A. Lloret, «L'original d'impremta de l'edició de Tournon (1633) i un altre testimoni perdut de la traducció llatina d'Ausiàs March» in M. Garcia, F. Llorca, L. Martín, J.L. Martos, J.M. Perujo, G. Sansano (eds.) *Estudis en honor*

of the chapter sequence is 243, 245, 246, and 244, Martorell certainly could not have assigned these numbers to, and then mis-sequence, these parts of his romance.

FIGURE 19

Chapter 69, fol. gr (N1)

senyors lo son venguts no ni ha
vengut negu qui ab tan gènl orde
sia vengut: me a acceptes atores
les grta. L'om foze prop del Rey
del caualaren: e saludarenlo ab lo
cap: e ala Reyna perque es bona
ferit vna poca reuerècia de genoll
E lo Rey e Reyna los reteren les
saluase roznaten e afeure. E los ca
uallers estiguere figures sens fer ne
gum mouimet mes de miga hoza
lino mirant lestar e lo compoze del
Rey e dela Reyna: e no era negu
quels pogues coneger: e els conet
ren amolte axi de los vasallo cò de
strangers. L'om agneren de mirar
aor llur plaer: acolltas fou dels par
ges aells ab lo leo q pozaua per la
renyella: e lo vn caualler mes en
la boca del leo vn scrit: e bastas ala
ozella del leze parlant: nos pogue
saber quel dix. Lo leo ana veners
lo Rey e coneguel axi com si fos v
na persona. L'om la reyna ven ve
nir lo leo solt no pogue star q nos
tenas del costat del Rey e tores les
donzelles ab ella. Lo Rey la pò per
la roba e aturalare dix que tomas
afeure q no era de pelar ni creure q
tals cauallers que fossen vèguts en
la sua coze que ab animals aguessè
de emnar negu. E la Reyna mes
per forza que per grat se torna en
son loch. E no era admiració que
la Reyna se espantass: que cosa era
de remoreiarlo leo era tant dome
stich que no feya mal a negu. Lo
leo ana dret al Rey ab la letra que
portaua en la boca. E lo valeros
Rey sens temoz alguna li pres de
la boca lescrit. E lo leo prestament
se gira als deus del Rey. Lo qual
scrit era del temoz seguent.



Sipien per cert tota
aquells qui la present
carta veuran. L'om
aquest.iiii.frates dar
mes son còpareguts
en presentia del senar de Roma: e
del Cardenal de pisa: e del Carde
nal de terra nona: e del Cardenal
de sanct pere de Lugboze del lpa
triarca del Hierusalene de Mger El
berto de campo baixo: e de Mger
Lubincio dela colondaian request
ami notari per auctoritat imperial
que ses acte publich com aquesta
son cauallers de .iiii. quarters: 30
es alaber de pare e de mare: de au
e de auia: e negu senyor del mon re
prochar nols pot per liargem per
tirol negu. E per penyal de veritat
pos agi mon acostiar signe de no
tari publich * Ambrosino de ma
tua. Dada en Roma a .ii. de May
any .m.

capítol .lxxix.

L'om los .iiii. cauallers germans
darmes se plentaren dauat lo Rey
de Inglaterra: los quals eren dos
Reys e dos Duchs: e donarenli
per scrit lo que volien.



Cert lo Rey ague vista
la carta e veu que par
lar no volien mana
q per scrit los respon
quessen. Lo secretari
son aqui prestament: seu semblat
resposta. Que els fossen ben ven
guts en los regnes e terres: y en la
coze suae li redvolien per llur plaer
honor o delit queu diguessen: que
g.

The sectioning of chapters 69-71bis – which contain the episode in which four knights use a tamed lion to deliver a challenge to the king of England – reveals additional features of the division of the work into chapters. Chapter 69 begins on folio gr, on the first page of a quire (see Figure 19). Notice how the beginning of the chapter is marked with the

del professor Rafael Alemany Ferrer, Alacant, Departament de Filologia Catalana, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d'Alacant, 2023, pp. 273-281.

rubric «capitol .lxix. // Com los iiii cavallers germans d'armes se presentaren davant lo rey de Anglaterra, los quals eren dos reys e dos ducs, e donaren-li per escrit lo que volien» ('Chapter 69: How the four knights, brothers in arms, presented themselves before the king of England; they were two kings and two dukes, and they gave him what they wanted in writing'). However, the action described in the rubric begins earlier in the text. By this point, the first knight has already delivered the first written message with their first batch of requests. Notice how the first knight's letter appears directly above the rubric and is also indicated with an initial, which is how Spindeler marked the beginning of chapters. The action described in the rubric begins at the top of the second column of previous page, f8v, which happens to be the end of the previous quire, just before Diafebus announces the beginning of the episode: «Ara, senyor, recitaré a la senyoria vostra» ('Now, my lord, I will tell your highness'). Each of the following three chapters (70, 71 and 71[bis]) begins with the text of the remaining three messages written by each of the other three knights. There is a duplication in the number of the last of the chapters in the episode, which is also 71. The ensuing chapters are numbered consecutively, 72, 73, and so on.

We can draw several conclusions from these errors, which Givanel noted but left unexplained (1912: 30-32). First, the division of the text into chapters highlights the rhetorical wealth of Martorell's work, which must have been visually signaled in his manuscript with blank spaces and capital letters. This is clear in chapters 69-71bis, in which a particular discursive form – here, four letters – scaffolds the chapter division of the text. Thus, when dividing the text into chapters, the corrector must usually have resorted to the author's own division of the work, particularly in the sections devoted to the rhetorical and discursive forms: «raonament» ('discourse'), «rèplica» ('reply'), «resposta» ('response'), «oració» ('speech'), «lamentació» ('lament'), «reprensió» ('reprehension'), «suplicació» ('petition'), «consolació» ('consolation'), «sermó» ('sermon'), «lletra» ('letter'), «lletra de batalla» ('letter of challenge'), «capítol» ('chapter'), «vot» ('vow'), «jurament» ('swear'), «sentència» ('sentence'), «testament» ('will'). The rhetorical structure of the work, as highlighted in the printing process through its division into chapters, reflects how Martorell constructed his romance as an «opus oratorium maxime». That is, he wrote *Tirant lo Blanc* as a romance of chivalry and love but also as an example of oratory genres, epistolography, dialectics, and history, as Cicero famously defined it in *De oratore* 2.9 («Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae,

nuntia vetustatis, qua voce alia, nisi oratoria, immortalitati commendatu?»). As Martorell wrote in his prologue:³¹

Com evident experiència mostre la debilitat de la nostra memòria, sotsmetent fàcilment a oblit no solament los actes per longitut de temps envellits, mas encara los actes freschs de nostres dies, és stat donchs molt condecant, útil e expedient deduir en scrit les gestes e històries antigues dels hòmens forts e virtuosos, com sien spills molt clars, exemples e virtuosa doctrina de nostra vida, segons recita aquell gran orador Tul·li.

(‘Since our immediate experience demonstrates the weakness of our memory, which easily forgets not only deeds of bygone times but also recent ones from our own days that are still fresh, it is therefore very fitting, useful, and appropriate, to write down the old deeds and histories of powerful and virtuous men, because they are clear mirrors, examples, and a source of virtuous learning for our own life, as the great orator Cicero wrote.’)

Second, a letter without a rubric was typeset as a chapter (though no chapter number or rubric was assigned to it), and the actual beginning

³¹ The definition of history as an «opus oratorium maxime» comes from Cicero’s *De legibus* 1.5; see J. Torró, «Il romanzo cavalleresco tra letteratura antica e i romanzi cavallereschi e d’avventura francesi e borgognoni», in F. Delle Donne, J. Torró (a cura di), *L’Immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d’Aragona e Italia*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 238-239. The Castilian translator of the romance recognized and highlighted this structure in the prologue of his work. Juan Manuel Cacho Blecua has commented: «Las palabras preliminares del *Tirante el Blanco* proyectan el libro desde una tradición genérica, destacando los ‘autos’ y ‘razonamientos’ de su materia amorosa. La matización se ajusta al desarrollo de la novela, en la que encontramos no sólo unos desarrollos narrativos, sino también un gran despliegue retórico de razonamientos, parlamentos, debates, cartas, muchos de los cuales tienen como núcleo central el amor o la mujer. No parece lo más adecuado para interpretar el libro, de acuerdo con el contexto de su época, considerar estos últimos como los menos interesantes, pues tal apreciación no se corresponde con el interés puesto en su desarrollo por su creador o creadores, acordes con una época y con una estética. No olvidemos que las palabras preliminares de la traducción castellana están puestas como señuelo que incita a la lectura de la obra, por lo que no se hubieran destacado dichos aspectos de creer que no interesaban a los posibles lectores» (J.M. Cacho Blecua, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», in *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, p. 137). On the importance of rhetorical elaboration prior to humanist historiography and of Cicero’s example, see F. Delle Donne, «Da Valla a Facio, dalla prassi alla teorizzazione retorica della scrittura storica», *Reti Medievali Rivista*, 19, 1 (2018), p. 601, n. 7; and Idem, «Cronache in cerca d’autore: l’autoconsapevolezza come misura della professionalizzazione dello storiografo», in F. Delle Donne, P. Garbini, M. Zabbia (a cura di), *Scrivere storia nel medioevo: Regolamentazione delle forme e delle pratiche nei secoli XI-XV*, Roma, Viella, 2021, pp. 14-16, 23.

of an episode was missed. That is because, when the printing process was ongoing, chapters were tentatively located, and rubrics were placed on the margins of the manuscript – meaning that neither was part of the copy that Martí Joan de Gualba procured for the bookseller Rix de Cura. As the remaining printers' copies of incunables show, it was common to mark chapter divisions with fine lines and to place rubrics on the margins.³² In *Tirant*, chapter division often overlapped with the calligraphical and visual hierarchies of the hand-written text (that is, with its blank spaces and capitals). It is possible that the beginning of the letter was marked as the beginning of a chapter with a short line but that the sign was later disregarded once the rubric was added to mark the beginning of the chapter. At the same time, it seems clear that rubrics were not anchored between portions of the body of the page but were likely placed in the margins. In this case, the compositors must have missed the place where the rubric should have been and did not intentionally move it *ratio typographica*: folio f8v belongs to the first forme to be typeset in the quire, and accommodating one rubric more or less in the forme and quire should not have been a major problem. If it was accidentally skipped, that is because it was not placed in the body of the manuscript page, between chapters. It must have been floating in

³² See Sonia Garza's keynote speech on printers' copies of incunabula and post-incunabula at the BNE in June 8, 2022. At 2:32:30, Garza mentions the printer's copy of Alfonso del Madrigal's *Diez cuestiones vulgares*, of 1507 (Salamanca, Biblioteca General Histórica, MS 2014), whose titles were added in the margins to the printer's copy. The table of contents was also prepared on the basis of those rubrics, after the original had been divided into chapters (<https://www.youtube.com/watch?v=6rtgikkB13A>). On printer's copies, see P.A. Escapa, E. Delgado Pascual, A. Domingo Maldavi, J.L. Rodríguez Montederramo, «El original de imprenta», in P.A. Escapa, S. Garza Merino (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64; S. Garza Merino, «El original de imprenta de la Primera parte del *Flos sanctorum* (Toledo, Diego de Ayala, 1578)», in J.M.L. Megías, C. Castillo Martínez (eds.), *Decíamos ayer...: Estudios de alumnos en honor a María Cruz García de Enterría*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003, pp. 227-238; S. Garza Merino, «El *Tratado de las matemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta», in P.M. Cátedra, M.I. Paiz, M.L. López Vidriero (eds.), *La memoria de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, vol. 1, Salamanca, Cilengua - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 435-462; S. Garza Merino, «*Vida de San Gerónimo*: El texto en proceso de constitución», *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 105-142, and Lloret, *Printing Ausiàs March*, pp. 129-156. On printers' copies of incunabula, a slightly different species, see Hellinga, *Texts in Transit: Manuscript to Proof and Print in the Fifteenth Century*, esp. pp. 8-101, in addition to Garza's keynote speech.

a blank space, perhaps in the margins or in an available portion of the page, such as near the end of the letter of the first knight.

FIGURE 20

Chapters 145-146, folio r8r (N1)

ment puja al en la camba e befa li la ma: presa ala Emperadria e ala excella Princesa. Lo ague abaya des totes les dames to ma al Emperador e vici tor go e quat benedicio amor e voluntat de Tirant li pientana. E lo demenillim senyor ab cara molt afable lo reue. Dpoxa li dic Diabeb senyor supplich ala majestat vostra me vulla posar en libertat: car be es pzoner qui apsoners guarda: coz calcu o aquelle core sobre pujar son cozar ge d ma joz dignitat que no noble no esse per go vulla la ateta va acerptat los per lo gran perill que tal comanda ab si posaxar ley es feta per aquell qui sola honra basta acorietuar la sua honra: Lo per los entenoyist sera yo baja reat mon deute de fi delitar lo q amteres de part se guar dars just o injust ac se nomenara e no gracia. E per q sia vult lo veig meu ab la va concordar rege als notaris que me sia feta carta publicca pquen reste memoria en focuent do: La senyora de gran excelencia Princesa del impi grecia. La egregia Stephana de macedonia. E la virtuosa Gluda repolada. E la bella eloqntia de Jlaer d mavida. E la honesta prospera e benaaventurada dela senyora Empadria qui es font o tote los sabers virtuosos fagen ver telumoni de mi: com be reut mon deute ab los pzoners en temps. Son leuat acre e lo Empetador rebe los psoners e parla molt ab Diabeb demanar li lo seu captiva qna honra: los sebia e coz los contractuare Diabeb li recita la par tita que ab ello serraba havia. La

uora lo Emperador los feu posar dins lo palau en les mes foratotes res que tenia. Com Diabeb veu temps de parlar ab la Princesa a na ala sua cabra e trobala ab totes les siues dames. Com la Princesa lo veu leuua del strabo e feu la via suar Diabeb cuyta lo paer dona del genoll en la dura terra e befa li la ma e vic: aquita beada es de aquil que la celirat vostra la cobemnar en mes fort preso que no son aquita q yo ast be postare: e les dongelles acostaren se no li pogue res dir per dupeq no ho yllen lo q diri amas pesa lo per la ma e amarenic afeue e vna finestra. Com foren alegres la Princesa crida Stephania. E Diabeb feu principi a vn tal plat.

Si la mar se tomansa tinta e la arena paper yo pens no bastaria o scriure lamo: la vohariles infimides recomendades que aquell prosper e virtuos. Linc tramet ala majestat vostra: com totes les coles son vistes p la fi e aquila mostra calcu qui es: e dona pami e cobamma legons les obres. E to amor no sia major son perill: sino atenyet hi mort o gloria p fmi de caualler valeros: e no deurten tant amar la vida que deicoguelu la mor dun tal e tan flozar capita co la ateta va re. Com per la libertat poch areia de aquell joz quell vos veu. Excitare part de la vida illa minada no per los antichos canal/ lers de molta stuma: ni per los pre sentis ni enata per negunes altres. Ho es bigma cola negu sia merete

Third, this ambiguity or relative indeterminacy in the chapter divisions also involves chapter numbers; for, although 71 was used twice, the subsequent chapters are numbered consecutively. As in the case of the misplaced chapter 244, it is clear that the division of the work into chapters was not Martorell's and that it was actively shaped during the printing of the work. We find additional proof on folio r8r, between chapters 145 and 146 (see Figure 20). Here, as in other character interventions at the beginning of a chapter (this would have been the actual chapter 146), Diabebus's speech is announced («E Diabebus feu principi

a un tal parlar») and marked with an initial, but there is no rubric or chapter number above it.³³ The beginning of the chapter seems to have been marked in the printer's copy, but no rubric was placed near it – or perhaps the compositors missed or skipped it, as also happened for the first of the knight's messages, just discussed.³⁴ A related example is chapter 161 (s6r), which carries no rubric but is placed directly after the text of a letter of safe passage, the short text included in chapter 160, and numbered as chapter 161. The end of a rhetorical piece constitutes the beginning of a new chapter, and this takes precedence over the content of the actual following bit of text.³⁵

It seems that numbers, and perhaps rubrics, too, were given to sections of the text within a previously cast-off quire. Errors in the numeration are not corrected in later quires, nor are they inconsistent with the numbering of chapters in quires that appear after those quires containing skipped rubrics or misnumbered chapters – as would be expected if someone had numbered all chapters before casting-off the text. A final clear piece of evidence of this numbering of chapters within cast-off quires – and the floating rubrics in the margins, prone to misplacement – can be found between chapters 45 and 51 (d7v-d8v). An initial without a chapter number is found on d7v. Thereafter, chapters numbered 45-49 follow (d7v-d8r), but number 50 is skipped. On d8v, one of the first folios to be composed, we find chapters 51 and 52. This is because, when the quire was cast off, the first skipped chapter on d7v was counted but not numbered. In being skipped, d7v-d8r reflect the mistake, but the numbers in d8v (which was set before d8r and d7v) carry the correct numbering.³⁶

³³ This *locus criticus* was pointed out in Givanel Mas, *Estudio crítico de Tirant lo Blanch*, p. 32.

³⁴ The same phenomenon can be observed between chapters 107 and 108 (l2v), in which a *verbum dicendi* («lo Mestre feu principi a un tal parlar» ['the Master of Rhodes began to speak thus']) precedes blank lines, a rubric («La oferta que feu lo Mestre de Rodes a Tirant de pagarli la nau» ['The offer that the Master of Rhodes made to Tirant to pay for his ship']) and an initial, but no chapter number. It is not included in the table of contents.

³⁵ When the table of contents was composed, the corrector used the first words of chapter 161 («Com Tirant tingue lo guiatge» ['When Tirant got the letter of safe passage']) and a totally made up or inexact phrase («ana a fer reverencia a la Princesa» ['went to pay his respects to the Princess']), which is not what Tirant does when he goes to see the Princess in this chapter.

³⁶ For an example of errors in chapter numbering that were created by the order in which the parts of a work were printed (in this case, for Cervantes's *Persiles*, from the

Together, these errors show that the process of printing the romance failed to materialize instances of the work's division into chapters that had been planned at an earlier point in time, but after the making of the printer's copy had already been completed. If the *princeps* were to be reedited, these mistakes should be noticed and emended accordingly, which would result in the appearance of additional chapters of the work that have never been identified in modern editions. At the same time, it is unclear if a critical edition of *Tirant* should undertake to restore the chapter divisions of the *princeps*, which is faulty and incoherent, as others have noted, and could be further demonstrated. Chapters underscoring the rhetorical variety of the work, for example, coexist with the articles of the Order of the Garter, which are each given a chapter of only a few lines (chapters 87-91, iir-iiiv); or the parts of King Arthur's speech, sometimes also very short, which are each given a chapter number (as in chapters 193-200, x4v-x5v); or even the ensuing episode of the vows, which apportions a chapter per vow (chapters 203-206, x6v-x7r).

These are some of the consequences of the process of printing by formes in the transmission of *Tirant lo Blanc*. Textual bibliography forces us to look at Martorell's romance from the perspective of the material text and to consider how and why it came to be in the book that contains it. We have examined the printed work in terms of formes, its printer's copy, and casting off, and have considered the contributions of the press's corrector to the form of the printed work. We have thus been able to interpret some of the already well-known but unexplained particularities of the romance and have identified new ones. Textual bibliography does not solve all the problems that editors of early printed texts face. But in complicating what so far appeared to be an opaque textual picture, it helps us make better-informed decisions when preparing a new critical edition of the text.³⁷

inner to the outer formes of a quarto in eights), see F. Rico, «Los dos capítulos séptimos del 'Persiles,' libro II», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 23, 1 (2007), pp. 185-194.

³⁷ This article belongs to the research project "Cultura escrita cortés en la Corona de Aragón: materialidad, transmisión y recepción." PID2019-109214GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación. We thank the Biblioteca Històrica de la Universitat de València for their permission to reproduce images of copy V of the incubale. We also would like to thank Lluís Cabré for his comments to an earlier version of this essay.



Foro

L'EDIZIONE CRITICA TRA FILOLOGO, EDITORE E LETTORE

GIORGIO INGLESE

L'edizione critica della Commedia: caso esemplare o caso "unico"?

The critical edition of Dante's Commedia: exemplary or unique case?

ABSTRACT

Discussing the solutions offered by various recent editions (Sanguineti, Inglese, Tonelli-Trovato), this essay examines characteristic aspects of the text (very high number of witnesses, conceptual quality) and more general methodological problems (contamination, evaluation of late witnesses, elimination of superfluous witnesses).

Keywords

Dante, *Commedia*, Textual criticism, *Contaminatio*, Recent manuscripts.

giorgio.inglese@uniroma1.it

Sapienza - Università di Roma

Dipartimento di Lettere e Culture moderne

Facoltà di Lettere e Filosofia, Piazzale Aldo Moro, 5

Fra gli aspetti che rendono "unico" – almeno per quanto riguarda la letteratura italiana – il problema ecdotico della *Commedia* spicca a prima vista il numero dei testimoni. Prescindendo dai frammenti e dalle stampe (a nessuna delle quali è possibile attribuire una capacità testimoniale indipendente), si tratta a oggi di circa 580 codici, cui va aggiunto un postillato di eccezionale valore: l'Aldina AP xv1 25, della B. Nazionale Braidense, recante la collazione di Luca Martini con un codice deperdito, compilato da Forese e datato ottobre 1330-gennaio 1331 (Mart). Tutti gli editori del poema hanno dovuto puntare, in vario modo, a una selezione del testi-

moniale, basata su una ricognizione sempre più ampia del corpus. L'edizione Petrocchi (P)¹ selezionava come proprio fondamento 24 codici (c. d. "antica vulgata"); l'edizione Sanguineti (S)² presuppone uno stemma di 7 testimoni; l'edizione del Centenario, a mia cura (I)³ ne privilegia 8; l'edizione a cura di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello (TT),⁴ 11. Le edizioni P e I procedono alla selezione a partire dai testimoni più antichi, individuata una soglia al di là della quale i *recentiores* non apportano lezioni utili ignote agli *antiquiores*. TT opera in maniera diametralmente opposta: gli 11 testi che formano lo stemma sono quasi tutti settentrionali (ossia emiliani) e tutti successivi al 1350, tranne uno,⁵ scelti in base a considerazioni di carattere storico e linguistico:

quella da noi suggerita è semplicemente la soluzione che ci sembra la più economica e la più rispettosa dei fatti fin qui accertati (dalla morte di Dante a Ravenna alla presenza di una piccola, ma indubitabile, serie di settentrionalismi fonomorfolgici, e non solo lessicali, in tutta la tradizione fiorentina).

Particolarmente interessante il seguito:

Aggiungendo qualche altra ipotesi (per es. l'arrivo a Firenze in data molto alta di una copia importantissima della *Commedia*) i dati da noi raccolti potrebbero essere interpretati anche in maniera significativamente diversa.⁶

Soltanto S dichiara il proprio stemma costituito «in termini e modi strettamente lachmanniani, alla luce dei *loci* di Barbi».⁷

¹ D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67.

² Idem, *Comedia*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, Galluzzo, 2001.

³ Idem, *Commedia*, a cura di G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, cui rinvio per l'identificazione dei codici e per ogni aspetto delle questioni qui dibattute.

⁴ Idem, *Commedia. Inferno*, a cura di E. Tonello, P. Trovato, Limena (PD), Libreriauniversitaria.it, 2022.

⁵ Il Riccardiano-Braidense (Rb), che, con l'Urbinate 366 (Urb), datato 1352, figura in tutti gli stemmi di cui parliamo.

⁶ P. Trovato, «Uno sguardo di insieme. Dalle sottofamiglie settentrionali all'archetipo», *Filologia Italiana*, 17 (2020), pp. 96-112: 111-112.

⁷ Alighieri, *Comedia*, a cura di Sanguineti, p. LXIV. Con buona pace del principio di contraddizione – posto che l'esame per *loci* critici (come quello proposto a suo tempo da Michele Barbi per la *Commedia*, e poi abbandonato da Vandelli) non appartiene al paradigma "lachmanniano". Vero è che il termine "lachmanniano", di per sé, ha un significato storico (cfr. S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana, 1981), non normativo, e andrebbe eliminato dal nostro lessico: si parli, piuttosto, di "stemmatica" in quanto formalizzata da Paul Maas nella sua *Textkritik* del 1927 (Leipzig, Teubner, 1950; trad. it. di N. Martinelli, III ed., Le Monnier, Firenze 1975).

Unica è anche, naturalmente, l'inarrivabile qualità autoriale della *Commedia*, per ricchezza letteraria e densità di pensiero. Tale qualità ha un riflesso ecdotico, nella misura in cui può determinare in maniera specifica la dicotomia *lectio facilior / difficilior*. Il raffronto con la cultura di Dante consente infatti, in taluni casi, di qualificare una variante come inattribuibile ad altri che all'autore. Si pensi a *If* 11.100: «“Filosofia”, mi disse, “a chi la ’ntende | nota, non pur in una sola parte, | come natura lo suo corso prende | dal divino intelletto *ed è su’ arte*”». La lezione è trasmessa da Parm (*e esuarte*), mentre il resto della tradizione antica banalizza: «*dal... e da sua...*». Che la Natura sia l’“arte di Dio” si legge in *Monarchia* I III 2 («genus humanum Deus ecternus *arte sua que Natura est* in esse producit») e II II 3: «(celum) quod organum est artis divine, quam ‘naturam’ comuniter appellant». Resta da chiedersi come accada, qui e in altri casi (si pensi a *Pg* 25.9 *artezza*, serbato da Eg^{ac} e Laur), che sezioni particolari o singoli testimoni attestino lezioni originali, al di là dei più marcati flussi di contaminazione: non si può dare una risposta puntuale, ma soltanto tener presente l'estrema varietà delle possibili forme di trasmissione del testo dantesco – dalla memoria dei copisti ai commenti organici alle chiose dei lettori. Infatti, *e è sua arte* affiora in testimoni recenziatori, come P9 (Padova, B. del Seminario Vescovile, 9) e Laur. Strozzi 155.⁸

Parecchi altri esempi analoghi a *If* 11.10 si potrebbero addurre, per avvertire che un'edizione “tecnica” del Poema, non sostenuta da un'adeguata conoscenza dell'Autore, sarebbe impossibile, o meglio implausibile nei suoi risultati.

Da una diversa prospettiva, invece, il problema della *Commedia* può essere ricondotto ai termini generali della procedura ecdotica, sotto un paragrafo intitolabile: “logica stemmatica e tradizioni contaminate”. È ben noto, ma giova ripetere, che, in prospettiva stemmatica, «a tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione»,⁹ perché questa, nella misura della sua estensione e profondità, toglie consistenza alla nozione di errore separativo, nella misura in cui se qualsiasi errore non correggibile *ope ingenii* è correggibile *ope codicum*. Che la tradizione della *Commedia* sia largamente contaminata è apparso chiaro da quando si è cominciato a confrontare seriamente i codici fra loro, e si è registrata la marcata incostanza delle combinazioni testimoniali, tanto nei *loci* quanto negli errori-guida. Solo si discute della profondità e dell'estensione del feno-

⁸ Lo ricavo dall'apparato di TT, che purtroppo non annota nulla al riguardo.

⁹ Maas, *Textkritik*, p. 30.

meno, in particolare dal punto di vista della cronologia. Come si accennava, il privilegiamento dei codici più antichi è motivato da una considerazione generale: nel corso del tempo, il moltiplicarsi dei testimoni (sulla base di quanto è conservato, si stima che nel Trecento furono trascritte migliaia di copie del Poema) avrà facilitato la disponibilità di modelli diversi. Ma vale anche la constatazione, confermantesi vieppiù con l'estendersi delle collazioni, che nessun *recentior* risulta estraneo ai ceppi fondamentali della tradizione antica.

Prendiamo come esempio il ms LauSC, trascritto da Filippo Villani all'inizio del sec. xv. Il codice esibisce errori comuni con Mart Triv (Pg 25.42, in pr. scr., *affrage vs a (f)farsi*), ma talvolta se ne mostra libero, già in prima scrittura (Pg 2.26 *apparser vs aparser*); d'altro canto, esso ha errori comuni con Ash La Parm e affini, dove Mart Triv hanno la lezione giusta (Pg 26.81 *aiutan vs adgiunta*). L'eventualità di una correzione *ope codicum* rende indimostrabile l'eventuale indipendenza di LauSC dalla fonte di Mart Triv: il testo del Villani vale dunque come *editio* "umanistica", che offre qua e là soluzioni interessanti, ma non come testimone stemmatico.

Osservazioni analoghe possono farsi a proposito dei *recentiores* Pad9 e Pad67 e della supposta (da TT) loro indipendenza dal subarchetipo β , fonte di Urb: alla "famiglia p" mancano alcuni errori di β =Urb (Pg 13.85 *scura*, Pd 24.27 *poco*), ma è certa, nella sua genesi, l'interferenza della tradizione di La Parm &c (errori Pg 4.131 *io feci*, 9.74 *colà* ecc.) che nei luoghi già citati espone correttamente *sicura* e *troppo*.

D'altro canto, è anche palese che la stessa tradizione antica lascia scorgere correnti di trasmissione orizzontale, le quali non permettono all'editore di andare oltre la delineazione di "aree" di addensamento delle corrotte, interpretabile come indizio di affinità genetica.

La rimozione del problema tocca un culmine nello stemma sotteso a S (costituito, lo si è già rilevato, «in termini e modi strettamente lachmanniani»), che include senz'altro il testimone Mart, dichiaratamente allestito con prelievi *ex diversis libris*, come diretto discendente di *a*. Più in generale, S promuove «a norma di stemma» errori clamorosi come Pg 7.103 *nasuto* e Pd 28.136 *se vero*,¹⁰ solo perché in quei luoghi le lezioni originali, *nasetto* e *secreto ver*, risulterebbero "minoritarie" (in realtà, sono state recuperate, da Eg La Parm Rb e da Eg Parm [→ LauSC] grazie a contaminazione con fonti estranee all'archetipo).

¹⁰ Integrato congettualmente per il metro in *se vero ver*, espressione priva di senso.

Per un curioso paradosso, sia in S sia in TT (dove per altro, come si è detto, il criterio stemmatico è sottomesso all'opzione storico-linguistica) alla promozione di *recentiores* contaminati si è unita l'eliminazione di intere famiglie ritenute *descriptae* non da una, ma addirittura da più fonti deperdite: S elimina Eg La Parm e affini perché la loro fonte dipenderebbe da *b* (Ash Ham) e da «un antecedente comune a LauSC»; TT elimina l'intera tradizione tosco-fiorentina (α) in quanto contaminata da ben quattro fonti, due delle quali (*bol p*) rappresentate solo da *recentiores* – *eliminatio* non ammissibile in un procedimento stemmatico “rigoroso”, in base al quale «un testimonia è senza valore... se esso dipende esclusivamente da *un* esemplare conservato o ricostruibile senza l'aiuto del testimonia stesso»¹¹ (corsivo mio) – ma anche del tutto controproducente quando la relazione fra i testimoni si lasci ricostruire solo in modo approssimativo, come nel caso della *Commedia*. Siffatte *eliminationes* hanno condotto S a sottovalutare, per esempio, il sacrosanto *piota* di *Pd* 17.13 (che in apparato è presentato come esclusivo di LauSC, mentre è attestato in antico da Parm e Eg^{ac})¹² a favore di un assurdo *pieta*; e condotto TT, invece, a sopravvalutare in *If* 20.30 la banalizzazione “sentimentale” *compassion porta* (di Urb) rispetto a *passion comporta* (o *porta*) di α , dove *passione* è tecnicismo filosofico.

Ma torniamo al problema reale: entro quali limiti la “genealogia” può dare indicazioni selettive, nel caso in cui la contaminazione, pur incisiva, lasci comunque scorgere i lineamenti fondamentali della tradizione? Sarebbe utile, a mio parere, considerare e graduare la *possibilità* di trasmissione orizzontale in relazione alla qualità della *varia lectio*, ossia della maggiore o minore esposizione di certi tipi di variante all'interesse del contaminatore. La tradizione della *Commedia* documenta bene almeno due modalità: (1) modalità “Forese”, scelta valutativa *ex diversis libris*; (2) modalità “Egerton”, trasferimento indiscriminato di lezioni, tendenzialmente completo. Quest'ultima modalità, se obliterata da una copiatura in pulito, falsa irrimediabilmente la posizione del testimone. Posto, invece, che alle spalle del testimone conservato si sia lavorato «respuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna»,¹³ si converrà che «l'attenzione di chi collazona è attratta in genere più dalle varianti macroscopiche che da quelle rilevabili solo attraverso un certo grado di concentrazione».¹⁴ Lasciando da parte le varianti «gra-

¹¹ Maas, *Textkritik*, p. 5.

¹² Nonché dall'altrimenti celebratissimo Laur. Plut. 40.12.

¹³ Così, appunto, Forese nel notamento conclusivo del suo ms., trascritto dal Martini a c. 247v dell'Aldina.

¹⁴ d'A.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978, p. 81.

fiche, fonetiche e morfologiche»,¹⁵ rispetto alle quali la libertà dei copisti è massima, saranno quindi le varianti *adiafore* in senso stretto (‘indifferenti’)¹⁶ quelle cui il lettore-copista o copista-editore (come Forese) presterà *meno* attenzione, limitandosi a replicare salvo errore la lezione del modello primario. Di conseguenza, il criterio stemmatico impropriamente chiamato “legge della maggioranza” si può applicare con maggiore plausibilità alle varianti *adiafore* che a quelle «macroscopiche», di maggior impatto semantico. Non è logico considerare chiusa «a norma di stemma» la discussione su varianti come quelle, ben note, di *If* 3.31 *error / error* o 3.114 *rende / vede*, che vanno invece comparate l’una all’altra secondo criteri di qualità: pregnanza espressiva, coerenza al contesto, implicazioni culturali, “verso” dell’eventuale innovazione.

Nel largo ambito delle varianti propriamente *adiafore* (*di sonno / del sonno; contro me / contr’a me; venne di Troia / venne da Troia; che mi / ch’io mi*, ma anche *inferno / abisso, io venni / io vegno* ecc.) l’editore della *Commedia* deve anche misurarsi con problemi applicativi della stemmatica, di ordine generale.

A lungo si è discusso, ad esempio, intorno al paragrafo 8/c della *Textkritik*, apparentemente contraddittorio:

se tre testimoni A B C *derivano*, indipendentemente l’uno dall’altro, da una comune fonte β [subarchetipo], il testo di β è restituibile (1) per mezzo dell’accordo di due qualunque dei testimoni A B C; (2) per mezzo dell’accordo di uno qualunque di questi testimoni con γ [l’altro subarchetipo].¹⁷

Di recente, Elio Montanari¹⁸ ha chiarito che il caso (2) suppone una condizione eccezionale lasciata da Maas implicita: che A B C rechino tre lezioni diverse (ovviamente di pari merito). Infatti, in un quadro stemmatico puro (dal quale la contaminazione sia esclusa per principio), se A e B concordano fra loro e C si accorda con γ , la lezione di β è data comunque da A+B, mentre l’accordo C+ γ va considerato *ceteris paribus* poligenetico.

¹⁵ *Ibidem*.

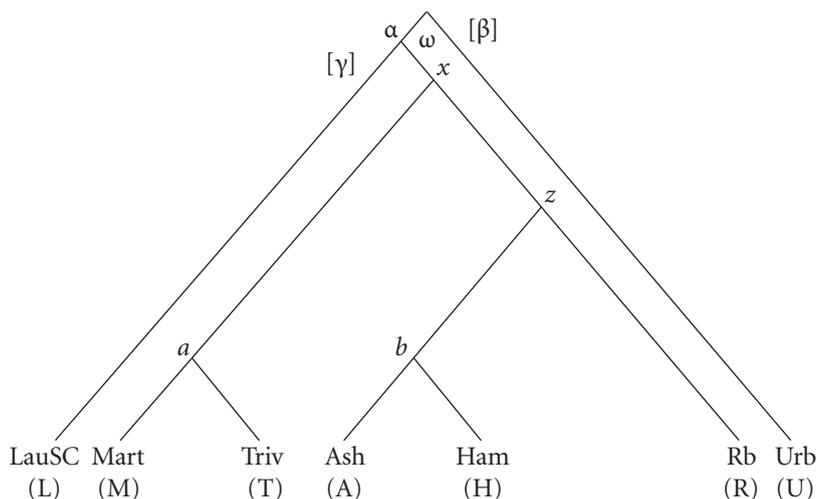
¹⁶ È anti-etimologico chiamare *adiafore* le varianti “equivalenti” (α vs β) o “ammisibili” quando esse siano ben “differenti” nel significato: per Sanguineti (D. Alighieri, *Comedia. Appendice bibliografica 1988-2000*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, Galluzzo, 2005, p. 69), a *If* 8.20 si dà «*adiaforia*» tra *gridi a questa volta* (α) e *ca* [‘perché’] *questa volta ci avrai...* (Urb), ecc. ecc.

¹⁷ Maas, *Textkritik*, p. 7.

¹⁸ E. Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, Galluzzo, 2003, pp. 115-119.

Nella versione scolastica del metodo, il punto maasiano 8/c è stato così semplificato: dato uno stemma bipartito, la lezione d'archetipo è attestata dall'accordo fra un subarchetipo e un testimone qualsiasi dell'altro ramo.

Nell'ambito, comunque definito, in cui si ritenga applicabile la stemmatica (per esempio, le varianti adiafore), essa andrebbe tuttavia applicata secondo la sua logica autentica. Sia dato questo stemma:



Consideriamo il caso di una coincidenza di lezione fra Ash e β (Urb). Su quale presupposto si può ammettere che Ash renda testimonianza per α , e, di conseguenza, che l'accordo fra α e β accerti lo stato di ω ? Solo su quello che la lezione di ω si sia trasmessa ad α , da α a x , da x a z , da z a b , e da b ad Ash; e che γ , a , Rb e Ham, indipendentemente l'uno dall'altro abbiano alterato identicamente la lezione loro esibita dalla rispettiva fonte. Non c'è bisogno di calcoli complessi per concludere che un solo evento poligenetico (deviazione di Ash da b , coincidente con la lezione di Urb) sia più probabile di quattro. «A norma di (quello) stemma», per esempio, S promuove a *If* 1.108 la sequenza *Eurialo e Niso e Turno* (Ash Urb) contro quella *Eurialo e Turno e Niso* (Mart Triv Ham LauSC Rb). Vero è che talvolta in S è invocata la «norma di stemma»¹⁹ anche per motivare la promozione di Urb (= β) contro α (per es. a *If* 1.28, dove si confrontano *riposato*, di Urb, e *posato un poco* di α , incluso LauSC): sì che, nel caso di *If* 1.108, l'apporto di Ash, poligenetico o meno, è forse inteso dall'editore come superfluo. Del rimanente, l'idea che una qualsi-

¹⁹ Alighieri, *Comedia. Appendice bibliografica*, a cura di Sanguineti, pp. 12 e 21.

asi «norma di stemma» imponga la prevalenza di un subarchetipo sull'altro non merita specifiche confutazioni: l'eventuale scelta del subarchetipo prevalente in caso di adiaforia risponde infatti a "norme", o meglio "ragioni", di altra natura, ovviamente non probabilistiche.

Infine, anche l'editore della *Commedia* va incontro al "paradosso di Bédier". L'approssimazione stemmatica cui l'editore del Poema dantesco può giungere perviene infatti alla bipartizione tra α (ramo per così dire tosco-fiorentino) e β (ramo emiliano) (P I S). In concreto, tale bipartizione si fonda su 5 luoghi in cui Urb (= β) espone lezione originale dove *a* (Mart Triv) e *z* (Ash Eg e affini) concordano in errore: *If* 4.141 *alino* (vs *Lino*), 11.37 *odii* (vs *onde*), 28.135 *giovanni* (vs *giovane*), *Pg* 2.118 *andavam* (vs *eravam*), *Pd* 12.21 *ultima* (vs *intima*). Cinque²⁰ errori congiuntivi e separativi non sono neanche pochissimi, considerato che lo stemma bipartito della *Vita nuova* (elaborato da Barbi) si basa, di fatto, su tre errori poco rassicuranti.²¹ Come accade più o meno in tutte le ricostruzioni stemmatiche, la deduzione di α come ramo distinto da β implica l'assunto necessario ma «non falsificabile»²² che l'archetipo sia univoco e stabile. Nel caso di specie, non sarà dunque possibile escludere, in astratto, che buone e meno buone lezioni di β derivino da correzioni intervenute sull'archetipo dopo la descrizione di *a* e di *z* (attestanti dunque ω_1). A ben guardare, tuttavia, non verrebbe perciò incrementato il rischio che le varianti proprie di β siano innovative rispetto a quelle di α : il bipartitismo α / β , con tutte le sue incertezze, andrebbe ridenominato come bipartitismo ω_1 / ω_2 . Come che sia di tale "sfondo" inattuabile, il confronto fra le varianti di più marcato impatto semantico dovrà realizzarsi sul piano qualitativo; e negli altri casi (come accennavo) la preferenza accordata *ceteris paribus* a un subarchetipo rispetto all'altro andrà chiaramente indicata come convenzionale. Per quanto riguarda la *Commedia*, può valere a favore di β la scaturigine emiliano-romagnola della diffusione del testo organico; a favore di α , il rischio – non formalizzabile, ma certo intuibile – insito nel "testimone unico" (Urb) da cui per lo più²³ β è rappresentato. Né pare corretto attribuire a β (=Urb) la qualità di subarchetipo più conservativo. Ammesso che Urb sia il testimone che esibisce meno errori di ogni altro, in quanto rappresentante

²⁰ Aggiungi i meno cogenti *If* 20.69 *fosse*, *Pg* 21.25 *per colei che*, 26.143 *consitos*.

²¹ Cfr. G. Inglese, *Come si legge un'edizione critica*, Roma, Carocci, 2023³, pp. 96-98. Conta, ovviamente, la diversa estensione dei testi.

²² Montanari, *La critica del testo*, p. 50.

²³ Nella mia ricostruzione, Rb contamina β con la fonte di La Parm &c.

unico di β esso non andrà confrontato con i singoli codici di α , ma con α in quanto subarchetipo: si constaterà allora che, se α cade in errore cinque (o otto) volte, gli «errori di sostanza»²⁴ da S rilevati in β (=Urb) e corretti sono almeno 51 nel solo *Inferno*.

LINO LEONARDI

*Una infrastruttura per le edizioni critiche di testi italiani antichi**

An infrastructure for critical editions of ancient Italian texts

ABSTRACT

Specialists in digital philology have developed theories and research practices that are not always effective in meeting the demands of traditional textual criticism. This article proposes a scenario in which this mainstream model is complemented by a perspective more attentive both to the dynamics of the manuscript tradition and to the goal of the critical edition. The proposal concerns in particular ancient Italian texts, for which a shared procedure of digital treatment could be provided.

Keywords

Digital Philology; Critical Edition; Ancient Italian Texts; Research Infrastructures; PNRR.

lino.leonardi@sns.it

Scuola Normale Superiore

Classe di lettere e filosofia

Palazzo della Carovana, P.za dei Cavalieri, 7, 56126 Pisa

Il titolo sotto il quale raccolgo queste riflessioni, che ho proposto per il mio intervento al Foro di Ecdotica 2023, *Una infrastruttura per le edizioni critiche di testi italiani antichi*, risponde alla sollecitazione delle

²⁴ Alighieri, *Comedia*, a cura di Sanguineti, p. LXVIII.

* In ossequio all'impostazione di cordiale e acceso dibattito che contraddistingue da sempre il Foro di «Ecdotica», consegno per la stampa poco più che il resoconto di quanto ho detto a Bologna, grato dell'invito a discutere su un tema così attuale. Ho riunito in una nota finale solo i riferimenti bibliografici che non ho potuto lasciare impliciti nel corso dell'esposizione.

organizzatrici che mi avevano invitato a tornare sul tema della cosiddetta filologia digitale, o meglio delle implicazioni sia metodologiche sia pratiche che il cambiamento digitale comporta per la tradizione filologica italiana. È stata l'occasione per riprendere un ragionamento avviato nel convegno sul tema organizzato nel 2021 proprio qui a Bologna, in un contesto di attività scientifiche e didattiche particolarmente attivo sul fronte dell'informatica umanistica (posso limitarmi a ricordare Italia 2020 e Tomasi 2022). In particolare, la proposta di declinare il tema in termini di 'infrastruttura' è legata al versante delle applicazioni pratiche, su cui proverò a dire qualcosa nella seconda parte del mio intervento: prima credo sia necessaria qualche precisazione sul piano teorico-metodologico.

Parlare di filologia digitale non è infatti scontato, all'interno del Foro di quest'anno, il cui titolo non fa cenno alle applicazioni informatiche: *L'edizione critica tra filologo, editore, lettore*. Un titolo generico dunque, ma in effetti specificato in direzione anche digitale dalla breve presentazione che accompagna l'iniziativa, e che qui per comodità riproduco:

Con l'entrata in campo della filologia digitale, l'edizione critica è stata rimessa in discussione, non solo per la messa in crisi di una filologia ricostruttiva, in particolare nell'ambito degli studi di romanistica, ma anche per la prevalenza di edizioni diplomatiche – chiamate significativamente “edizioni documentarie” – rispetto a edizioni critiche (Pierazzo 2016). Ma è davvero così? La filologia del futuro sarà esclusivamente una filologia bédieriana, o è possibile invece progettare, nell'ecosistema digitale, edizioni di tipo ricostruttivo, capaci di rappresentare, in tutta la sua complessità e varietà, il rapporto tra testo ed edizione? E quali infrastrutture potranno sostituire il modello dell'edizione cartacea, per una filologia che sia veramente “dalla parte del lettore”?

Ho voluto riportare per esteso la presentazione, che mira – come d'abitudine per il Foro bolognese – a suscitare discussione su un argomento di rilievo filologico, perché in questo caso le domande sono poste in forma troppo provocatoria per non prevedere risposte scontate, da parte di chi ha la mia formazione filologica: certo che non è così, certo che la filologia del futuro non sarà solo bédieriana. Ma un conto è restare su un piano teorico, o si dica sul piano delle buone intenzioni, un altro è provare a fare in modo che le cose accadano, o anche soltanto provare a creare le condizioni perché si sviluppino in una direzione piuttosto che in un'altra.

Vorrei dunque cominciare le riflessioni di oggi con un rapido confronto tra le due prospettive, quella evocata dal titolo del Foro, non si potrebbe più 'tradizionale' (ripeto: *L'edizione critica tra filologo, editore,*

lettore), e quella resa esplicita dalla presentazione appena citata, e che ho trasferito nel titolo del mio intervento (*Una infrastruttura per le edizioni critiche di testi italiani antichi*).

Il primo scenario prevede un oggetto, l'edizione critica, e tre attori: presuppone un 'filologo' (una persona, non una macchina: non sarà inutile precisarlo...), cioè un responsabile del lavoro filologico, il primattore su questa scena; un editore, a cui vorremmo riconoscere sia un ruolo scientifico, di valutazione previa e di garanzia per la validità scientifica del lavoro del filologo, sia un ruolo distributivo, per la diffusione del medesimo lavoro, con le conseguenti ricadute economiche della sua produzione e commercializzazione; infine un lettore, che presuppone a sua volta un sistema di diffusione (ivi compreso, visto che parliamo di edizioni critiche, il circuito bibliotecario) e un pubblico di vario genere e vario interesse, molto variabile a seconda delle tipologia testuale oggetto dell'edizione.

Rispetto a questo primo scenario, che possiamo definire tradizionale, come va inteso l'altro, apparentemente più astratto, riassumibile nel concetto di 'infrastruttura', e più precisamente di infrastruttura per la filologia digitale? Se possiamo forse ancora convenire che non sia il caso di concepirla come un meccanismo in grado di sostituire il filologo, certamente possiamo però fin d'ora definirla come un ausilio per via informatica – non solo puntuale, ma il più possibile organico e sistematico – al processo di costituzione dell'edizione critica. Ciò comporta dunque un ripensamento generale delle funzionalità di tutte e tre le istanze 'tradizionali'. Il filologo, indubbiamente, se non altro per la trasformazione operativa, quando non anche epistemologica, delle procedure da mettere in atto, degli strumenti con cui gestire i dati della tradizione testuale e in conseguenza degli obiettivi che la filologia può porsi come realistici. Ma anche il ruolo dell'editore (a scanso di equivoci: intendiamo qui *publisher*, non *editor*) risulta potenzialmente in trasformazione: è prassi ormai invalsa quella per cui una pubblicazione in rete, almeno apparentemente, non ha bisogno tecnicamente di un 'editore' nell'accezione abituale del termine, sia per l'intermediazione che consente una validazione preventiva dei contenuti, sia per i processi di diffusione e di commercializzazione, nell'epoca dell'open access. E anche la dimensione del lettore è messa fortemente in discussione, se solo pensiamo alla diversa modalità di approccio a un testo offerta, se non imposta, dalla consultazione a schermo, per non parlare della nuova potenzialità di lettura dei motori di ricerca (chi legge più un testo integralmente, se ha solo bisogno di cercare una parola, una citazione, un passo parallelo?).

La riflessione metodologica su questa trasformazione si è spesso sviluppata a un livello piuttosto semplificato, come forse era inevitabile in una fase per tanti versi ancora in via di assestamento della filologia digitale, rispetto alla complessità dei modelli tradizionali. Lo schema filologo-editore-lettore è infatti solo apparentemente monolitico: al di là della semplice alternativa tra ricostruzione e conservazione, le variabili toccano tutti e tre gli aspetti, dalla prospettiva metodologica adottata dal filologo all'impostazione editoriale/commerciale della casa editrice fino alla disponibilità realistica di un pubblico interessato, e ognuna di queste variabili dipende a sua volta dalla natura dei testi (dai classici del calibro di Dante e Petrarca all'opera minore di area dialettale), dalla configurazione della tradizione testuale (dall'autografo al testimone unico alla molteplicità dei testimoni, manoscritti e/o a stampa), dagli interessi divergenti del pubblico (anche solo tra letterati e linguisti).

Le infinite discussioni che da oltre un secolo animano la filologia si sono soprattutto concentrate sul primo aspetto, sul metodo filologico, e solo recentemente il dibattito ha incluso più consapevolmente anche la dimensione del lettore (Rico 2005, Antonelli 2012). Ma in particolare nell'ambito della filologia romanza, là dove la discussione è stata più accesa, posizioni autorevoli hanno proposto una sorta di conciliazione, addirittura annunciando la fine della 'guerra' tra Lachmann e Bédier (Segre 2016), o comunque legittimando i diversi approcci ecdotici, ricostruttivo e conservativo, in quanto rispondenti a diversi 'orientamenti', tra l'edizione orientata al testo e quella orientata al manoscritto (Beltrami 2010). Per quanto mi riguarda, ritengo più opportuno adottare un'impostazione unitaria, che indichi come indispensabile la dimensione storica del lavoro filologico, tramite la tensione tra sincronia e diacronia: la trasmissione di un testo non si comprende se non si analizza ogni suo passaggio noto in quanto tale (sincronia), ma allo stesso tempo ognuno di questi passaggi è pienamente comprensibile solo in quanto si differenzia da ciò che precede e da ciò che segue (diacronia). Per usare i termini del mio maestro Avalle, ciascun 'dato' testuale, ciascuno stato del testo, va compreso tramite il 'processo' che lo ha generato (Avalle 1972).

Ho ricordato sia pur troppo rapidamente queste linee generali della discussione sul metodo perché sono convinto che partendo da una posizione come quest'ultima risulti più facile, se non necessario, affrontare il tema della filologia digitale in un'ottica non solo conservativa, non solo 'sincronica'. È vero infatti che non solo le realizzazioni, ma anche le teorizzazioni legate alla filologia digitale hanno indubbiamente privilegiato, in una prospettiva appunto sincronica, l'edizione-archivio

costituita da una o più singole trascrizioni: i motivi sono diversi – l'impermeabilità metodologica della filologia post-bédieriana anglo-americana e francese, la necessità di un approccio quantitativo come quello più immediatamente gestibile da un software, l'enorme investimento di tempo e competenze che richiede anche soltanto ottenere e gestire le trascrizioni integrali dei manoscritti, la rapida obsolescenza di qualsiasi applicativo, che suggerisce di limitarsi ai primi risultati ottenibili – e non è facile intervenire nel mondo ormai già molto esteso e strutturato dei filologi digitali per sostenere le ragioni di un cambio di prospettiva. Eppure, se partiamo dal presupposto che l'obiettivo della ricerca filologica non è la semplice edizione di un testo, ma è la comprensione della sua storia, di quella che chiamiamo la sua tradizione testuale, e che solo su questo fondamento, interpretando il processo che ne ha generato le diverse tappe testimoniali, è possibile giustificare un progetto di edizione, le potenzialità degli strumenti digitali potrebbero essere indirizzate anche a rendere più efficace l'analisi diacronica del fenomeno testuale, e a consolidare le operazioni necessarie per un'edizione ricostruttiva.

Sono sempre più convinto che questa interazione tra una filologia metodologicamente avanzata e la filologia digitale sia necessaria, o meglio che sia necessario che questa interazione sia promossa e partecipata dai filologi, e non solo dai filologi digitali. Nonostante le differenze tra i due scenari che ho appena sintetizzato, non è infatti azzardato ipotizzare, forzando un po' i termini, che il mondo della filologia tradizionale potrà sopravvivere e avere ancora un senso se riuscirà a trovare il suo spazio nel mondo della filologia digitale. Anche volendo ammettere che il sistema filologo-editore-lettore in ambito analogico sopravviverà ancora a lungo, è già un dato di fatto che tale sistema si trova a convivere, e in forme sempre più invasive, con il sistema della filologia digitale, se intendiamo per filologia digitale sia il lavoro filologico condotto in parte con strumentazione informatica sia la pubblicazione in rete, nei formati più vari, di testi e materiali filologici più o meno organizzati nella forma di un'edizione, anche se non magari di un'edizione che possa dirsi critica. Ed è davanti agli occhi di tutti il rischio che questa convivenza non si traduca in uno scambio proficuo e in una progressiva interazione, ma porti – come è già avvenuto e sta avvenendo – a percorsi paralleli quando non divergenti.

È ormai abbastanza diffusa la convinzione che la filologia digitale risponda a un diverso paradigma metodologico, anzi ne sia il fondamento (ad es. Sahle 2016). Questo nuovo *digital paradigm*, qualunque sia il significato che si intenda attribuire alla formula, è certo inevitabile, e sempre più condiziona la filologia del futuro: ma la teoria, il

metodo e la pratica della filologia possono e devono tentare di traghettare nel mondo digitale le proprie istanze così come sono state costruite da generazioni di filologi, nella consapevolezza che la rivoluzione digitale è in grado di potenziare in misura inedita le domande e le risposte che la ricerca filologica, senza aggettivi, considera come proprie.

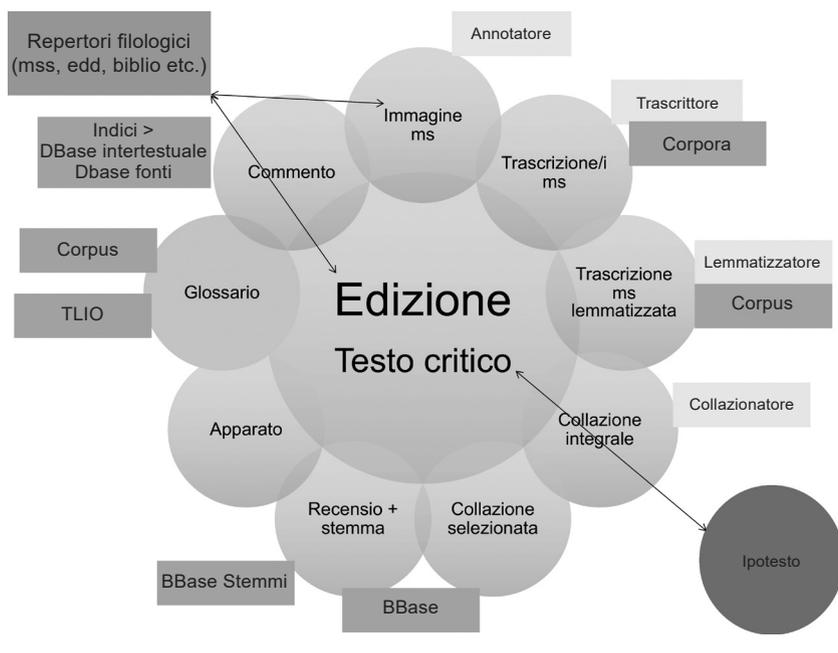
Un solo esempio per farmi capire. La distinzione tra *lectio facilior* e *lectio difficilior*, uno dei concetti più antichi e più duraturi della filologia, è indispensabile per ogni tipo di approccio alla testualità che non voglia rinunciare a dar conto della sua variazione nel tempo. Tale distinzione è tuttora valutata sulla base di dati spesso impressionistici o comunque assai parziali sulla diffusione di un dato termine o di un dato costrutto: in questo senso già la disponibilità dei corpora testuali offre un ausilio 'digitale' notevolissimo per misurare il tasso di difficoltà di un lemma o di un costrutto: per l'italiano antico le banche dati dell'Opera del Vocabolario Italiano sono fondamentali in questo senso, e hanno cambiato radicalmente le potenzialità della filologia. Ma quasi mai siamo in grado di avere dati sulla dinamica delle variazioni in cui un dato fenomeno è coinvolto in una tradizione testuale. La misurazione della difficoltà di una variante potrebbe invece fondarsi su un terreno molto più affidabile se potessimo interrogare l'insieme delle collazioni integrali dei testi italiani antichi, annotate, o meglio codificate in modo da poterle definire tipologicamente e organizzare per variazione diatopica e diacronica.

Sul piano della *recensio*, l'incomparabile aumento di capacità e di funzionalità offerto dall'informatica alla registrazione e alla visualizzazione di numeri anche elevati di attestazioni manoscritte, per di più presentabili non solo in forma di trascrizione, ma anche con il corredo della riproduzione fotografica, dovrebbe – avrebbe dovuto – potenziare enormemente le ragioni e le modalità stesse della collazione, e quindi quella dimensione comparatistica e diacronica intrinseca al modello genealogico-stemmatico, se non si fosse prevalentemente indirizzata verso una gestione quantitativa dei dati testuali.

Ma anche sul piano della *constitutio textus*, la virtualità della pagina on line, la sua natura ontologicamente non definitiva, connessa con l'abbandono dei limiti fisici imposti dal supporto cartaceo, dovrebbero – avrebbero dovuto – facilitare e ancor più legittimare la tendenza a proporre ricostruzioni, a sperimentare congetture, a realizzare in forma di testo quelle ipotesi che tradizionalmente la rigidità e la dimensione univoca della carta stampata impedisce di formulare se non negli apparati di commento al testo. Quindi ripeto, sul piano teorico e metodologico a me non pare affatto che la dimensione digitale debba inevitabilmente poten-

ziare una visione sincronica della filologia, anzi forse è vero il contrario. A patto però che la filologia ‘tradizionale’ sia disposta a confrontarsi con la sfida delle cosiddette nuove tecnologie e dei nuovi paradigmi.

Vengo dunque infine alla proposta che, come ricordavo all’inizio, avevo presentato qui a Bologna tempo fa, e che nel frattempo sta pian piano definendosi, anche nell’ambito delle opportunità offerte dai progetti legati al Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), di cui dirò qualcosa alla fine di queste riflessioni. La proposta riguardava in realtà non tanto un singolo testo o un singolo applicativo, quanto piuttosto la possibilità di dar vita a un sistema organico e unitario, se vogliamo quindi un’infrastruttura, che possa offrirsi come riferimento per chi intenda condurre un lavoro filologico su testi italiani antichi. La limitazione a questa tipologia testuale mi pare in prima battuta indispensabile per poter garantire una funzionalità specifica e non generica degli strumenti, approfittando anche della disponibilità, per quell’ambito geo-cronologico, del già menzionato Corpus OVI, modello di collettore tendenzialmente esaustivo della produzione testuale convertita in formato digitale. Ma naturalmente non è escluso, anzi è auspicabile, che sistemi analoghi, o estensioni di questo sistema, possano valere anche per altre stagioni, garantendo una compatibilità trasversale che è uno dei fattori più promettenti del mondo digitale.



Avevo visualizzato quest'idea di sistema tramite un modello circolare, che potesse comprendere l'intera trafila delle operazioni filologiche: lo riproduco qui solo per riassumere una trafila peraltro ovvia, che non starò a ripercorrere nelle sue varie tappe. Mi limiterò a qualche accenno circa le potenzialità di un tale sistema nell'ottica che ho cercato di delineare, di una filologia digitale più aperta alla soluzione dei problemi posti dalla tradizione testuale. Anche solo per il primo punto, per certi versi pre-filologico, della gestione delle immagini digitali, la condivisione di un annotatore, oltre che l'adozione di un protocollo come IIF, consentirebbe una circolazione di metadati di prima utilità, ad esempio circa i paratesti. Ma è poi nei settori più frequentati dalla filologia digitale, come la trascrizione e la lemmatizzazione assistite, che si può più facilmente misurare l'opportunità di un sistema unitario: al di là dell'adozione di standard ormai più o meno stabiliti, l'addestramento di programmi di trascrizione e lemmatizzazione può solo giovare di un lavoro coordinato, condotto a partire da criteri unitari, che sostituisca le sperimentazioni condotte separatamente, su singoli testi o piccoli corpora. La collazione assistita, cavallo di battaglia della filologia quantitativa, si fonda in genere su queste trascrizioni e lemmatizzazioni, e ne è quindi condizionata. Ma al modello di collazione integrale proposto dagli applicativi più generalmente usati si potrebbe suggerire di affiancare un modello che gestisca collazioni selezionate o selettive, di natura qualitativa, generate cioè manualmente e limitate ai soli luoghi ritenuti significativi, ma poi gestite e interrogate per via informatica. Se condotta per più testi e integrata in un unico sistema, tale operazione di codifica dei luoghi critici secondo una fenomenologia filologica potrebbe dar vita a un database di notevole funzionalità in sede di classificazione dei manoscritti e di costruzione dello stemma, mettendo a disposizione il lavoro fatto su un testo per migliorare il lavoro da fare su un altro testo.

Se poi pensiamo all'edizione, indipendentemente dalle scelte di metodo nell'allestimento del testo critico, i risultati del lavoro ecdotico si gioverebbero dall'essere ospitati in un ambiente unitario, in grado di formalizzare il rapporto tra testo e apparato, selettivo e/o integrato con le trascrizioni complete di tutti i testimoni, in modo da poter generare nel tempo raccolte organiche non solo di testi, ma anche di trascrizioni e di apparati consultabili trasversalmente. E l'aggregazione di dati uniformi sarebbe un valore aggiunto inestimabile anche per tutto il materiale esegetico che accompagna necessariamente il lavoro filologico, dall'analisi linguistica e lessicale (per i testi italiani antichi, in rapporto diretto con il

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, interamente on line) alla possibile indicizzazione dei rapporti intertestuali, o delle fonti classiche e bibliche.

Su ciascuno di questi passaggi abbiamo esperimenti più o meno avanzati, condotti in modo autonomo su singoli testi. Mi basterà, tra i molti possibili, menzionare anche soltanto il lavoro su alcuni manoscritti della *Commedia* di Prue Shaw e Peter Robinson o uno strumento funzionale alla visualizzazione delle edizioni digitali come la *Edition Visualization Technology* (EVT) ideata da Roberto Rosselli Del Turco, per avere presenti risultati di ottimo livello. Quello che mi sembra opportuno, se non necessario, è aprire un'altra fase, in cui possiamo ragionare in termini di sistema. Un sistema che, se riusciremo a porre le condizioni per la sua realizzazione, vorrebbe non solo fornire strumenti ai filologi per ogni fase del loro lavoro, ma anche far sì che i prodotti di questo lavoro, anche quelli intermedi prima dell'edizione critica (trascrizioni, annotazioni, apparati), siano fruibili ed entrino a far parte dei dati utilizzabili dal sistema per migliorare le sue risposte.

Concludo queste brevi riflessioni rendendo espliciti quattro aspetti problematici, tra loro interconnessi, che non riguardano direttamente la filologia o l'informatica ma che mi paiono cruciali per aprire una prospettiva di questo tipo con qualche garanzia di successo. Il primo aspetto riguarda il consenso: la creazione di un sistema come quello che immaginiamo ha senso solo se riusciamo a renderlo condiviso con la comunità dei filologi che si occupano di testi italiani antichi, nel rispetto della responsabilità di ciascuno ma anche nella consapevolezza della necessità di un orizzonte comune. Il secondo aspetto riguarda la sostenibilità: un sistema di questo genere deve garantire la sopravvivenza a lungo termine, e quindi un costante aggiornamento, di strumenti e risultati. Il terzo aspetto, conseguente ai primi due, comporta un compromesso sulle aspettative: se la necessità di un largo consenso porterebbe a prevedere la realizzabilità di ogni opzione possibile, d'altra parte l'esigenza di sostenibilità a lungo termine porterebbe a uniformare ogni lavoro secondo un unico modello su cui concentrare le energie necessarie alla perennizzazione; è dunque prevedibile una soluzione di compromesso, in cui la dimensione del *prêt-à-porter* sia largamente prevalente sulla *haute couture*, per usare le trasparenti metafore di Pierazzo (2019).

Infine, un quarto aspetto riguarda il finanziamento di questo scenario: un gruppo di noi sta provando a sostenere la fase di avvio nell'ambito dei fondi targati PNRR, sia entro il cosiddetto "Partenariato Esteso" *CHANGES. Cultural Heritage Active Innovation for Next-Gen Sustainable*

Society, in cui Andrea Mazzucchi presso l'Università di Napoli Federico II è responsabile dello Spoke 3 dedicato a *Digital libraries, archives and philology* (entro il quale uno specifico WP è dedicato a *Creating a digital philology environment and digital libraries of authorized texts*), sia entro il progetto del CNR legato alla Infrastrutture per la Ricerca *H²IOSC. Humanities and Heritage Italian Open Science Cloud*, diretto da Emiliano Degl'Innocenti presso l'Opera del Vocabolario Italiano, entro il quale è previsto l'allestimento di un *Digital Philology Hub*. Anche partendo da queste iniziative, è partito con il Ciclo XXXIX un nuovo Dottorato di Ricerca in *Filologia romanza e italiana digitale (FROID)*, con sede amministrativa presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e con la partecipazione associata di altre realtà universitarie e del CNR, che confidiamo possa contribuire a formare una nuova generazione di filologi attenti alla dimensione digitale, e traghettare questa fase di avvio verso un successivo consolidamento. Non basterà, naturalmente, se non riusciremo a coinvolgere la comunità dei filologi a considerare questo tentativo come l'apertura di una prospettiva comune, anche tramite occasioni preziose come questa offerta ormai da tanti danni dal Foro di «Ecdotica».

Nota bibliografica

Il mio articolo a cui faccio più volte riferimento è L. Leonardi, «Filologia digitale del Medioevo italiano», *Griseldaonline*, xx, 2 (2021), pp. 77-89 (<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/12817>). Per la filologia digitale bolognese: P. Italia, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno Editrice, 2020 e F. Tomasi, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico. Un percorso tra archivi, biblioteche e musei*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022. Per la filologia del lettore cito «Una filologia per il lettore. Natascia Tonelli intervista Francisco Rico», *Per Leggere*, v, 8 (2005), pp. 175-89, e R. Antonelli, «Il testo fra Autore e Lettore», *Critica del testo*, XV/3 (2012), pp. 7-28. Le posizioni concilianti di Segre e Beltrami si leggono rispettivamente in C. Segre, «Lachmann et Bédier. La guerre est finie», in *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, vol. 1, a cura di É. Buchi et al., Strasbourg, EliPhi, 2016, pp. 16-28, e in P.G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010. Il riferimento a d'Arco Silvio Avalle è al suo manuale *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972. Per la questione della filologia digitale come nuovo paradigma, tra i numerosi riferimenti possibili, ho indicato P. Sahle, «What Is a Scholarly Digital Edition (SDE)?», in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40 ([dx.doi.org/10.11647/OBP.0095.02](https://doi.org/10.11647/OBP.0095.02)). La *Commedia* di Prue Shaw

e Peter Robinson si trova al sito <https://www.dantecommedia.it/>. La fortunata metafora di Elena Pierazzo è nel suo «What future for digital scholarly editions? From Haute Couture to Prêt-à-Porter», *International Journal for Digital Humanities*, I, 2 (2019), pp. 1-12. Dei progetti PNRR *Changes* e *H²IOSC* si trovano informazioni nei rispettivi siti web, mentre per il Dottorato FROID posso rinviare alla pagina sul sito della Scuola Normale, precisando qui che al primo ciclo hanno partecipato la Scuola Superiore Meridionale, l'Università di Napoli Federico II, l'Università di Firenze, l'Università per Stranieri di Siena, il CNR-OVI tramite DARIAH.IT e la Fondazione Ezio Franceschini.

MARINA BUZZONI

L'edizione critica tra cartaceo e digitale

The critical edition between paper and digital environments

ABSTRACT

This essay focuses on the major changes brought about by the adoption of a digital paradigm and digital methods within the field of scholarly editing. After addressing some of the most evident commonplaces of the «digital turn», the paper analyses the pros and cons of the editorial work in the transition between paper and digital environments. While it can be assumed that scholarly digital editing has now reached its maturity, there is still much to be achieved in terms of access, reproducibility, and methodological possibilities, as well as long-term preservation and dissemination of both data and metadata.

This paper advocates for future forms of digital scholarly editing suited to cope with the needs of contemporary researchers, on the one hand, and contemporary audience, on the other, within a wider network of stakeholders which would potentially include libraries, museums, archives, infrastructures and – last but not least – also publishing houses.

Keywords

scholarly digital editing; textual criticism; mark-up; computer-assisted stemmatology; long-term preservation.

mbuzzoni@unive.it

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bembo - Fondamenta Toffetti

30123 Venezia

1. Premessa

In questa mia riflessione metodologica riguardante l'edizione critica tra cartaceo e digitale adotterò prima di tutto la prospettiva del filologo, editore scientifico del testo critico, e successivamente anche quella dei potenziali lettori a cui questi si rivolge. In ultimo, raccogliendo i vivaci e interessanti spunti emersi dalla discussione che è seguita agli interventi presentati al «Foro di Ecdotica» dell'11 maggio 2023, accennerò al possibile ruolo delle case editrici nel contribuire alla conservazione, alla diffusione e al trasferimento verso generazioni future di prodotti della ricerca così ricchi e raffinati ma anche così stratificati, complessi e per questo potenzialmente fragili quali sono le edizioni critiche digitali.

Vorrei prendere le mosse da un aneddoto. In qualità di studiosa del testo, non ho grande difficoltà a concordare con McLuhan sul fatto che «the medium is the message» (McLuhan, Fiore 1967), tema peraltro con cui gli studiosi italiani si sono misurati, più o meno consapevolmente, ben prima degli anni Settanta. Esso emerge, ad esempio, già nei primi scritti di Gianfranco Contini, il quale poi dedicherà una sezione del suo compendio *Filologia* (Contini 1977, rist. 1986; Contini, Leonardi 2014, pp. 25-26) all'intermediazione tipografica e editoriale successiva all'invenzione della stampa.¹

Più interessante dello slogan in sé, dunque, è quello che accade in sede editoriale: sulla copertina della prima edizione del volume che avrebbe dovuto recare tale motto come titolo compare un refuso, in apparenza banale, per cui *message* si trasforma in *massage*. La svista dà vita a una *lectio difficilior* portatrice di una catena di significati inattesi ma del tutto appropriati nel contesto dell'epoca (l'allusione è infatti alla società di massa, *mass-age*) che arricchiscono il senso globale del testo. La mente del filologo corre inevitabilmente al valore poetico che l'«errore», la «lezione non primitiva», può assumere nei testi moderni così come in quelli medievali: si pensi alla *recensio altera* dell'*Itinerarium Antonini Placentini* (Milani 1974; Chiesa 2002, p. 88; Chiesa 2004) o alla ricca tradizione della *Navigatio Sancti Brendani* (Guglielmetti, Orlandi 2014) in

¹ Di grande interesse e apertura sono anche le posizioni continiane rispetto all'impiego di un nuovo mezzo, il «calcolatore», nella ricerca filologica e linguistica: Contini non esita ad affermare che, dal momento che esso consentirà indagini quantitative «fin qui negate, il suo significato euristico sarà rilevante» (Morando 1962, p. 144).

cui alcune lezioni risultano migliorate dai copisti carolingi con l'intento di riportare il testo a una lingua più vicina alla forma classica. In questo caso è la cultura manoscritta, con il processo attivo della copiatura, a stimolare la produzione di varianti rispetto al modello a cui si attinge.² Il «medium» è dunque parte del messaggio, tanto più in quanto «all media are extensions of some human faculty – psychic or physical» (McLuhan, Fiore 1967, p. 26) e dunque segnano i confini o meglio l'orizzonte delle aspettative del lettore. È perciò lecito domandarsi quali novità l'adozione del «medium» digitale produca nei metodi e nelle pratiche ecdotiche, e quali conseguenze comporti sul lavoro editoriale (Driscoll, Pierazzo 2016; Bleier et al. 2018).

2. *Per un superamento dei luoghi comuni*

Si tende spesso a sopravvalutare la capacità del mezzo digitale di superare i confini della pagina scritta. La tensione verso l'ipertestualità è infatti una caratteristica presente anche nelle edizioni scientifiche cartacee, in cui l'occhio del lettore è indotto costantemente a scorrere dal testo criticamente stabilito all'apparato o alle fasce di apparati generalmente posti a piè di pagina. Di natura ipertestuale è in fondo anche la lettura degli apparati stessi, che vanno interpretati alla luce dell'introduzione fornita dall'editore e di eventuali note al testo oppure, ove presente, alla sua traduzione.

Non segna una vera discontinuità rispetto al cartaceo neppure la presenza del «pensiero computazionale» (Wing 2006), troppo spesso ritenuto una caratteristica peculiare ed esclusiva delle edizioni critiche prodotte all'interno del paradigma digitale. Chi abbia una competenza anche solo scolastica del metodo lachmanniano non può non notare come il pensiero computazionale innervi il metodo stesso, che procede per elaborazione di ipotesi, verifica o falsificazione delle stesse sulla base dei dati tratti dai testimoni della tradizione che si intende indagare e di un metodo rigoroso.³ Se definiamo il pensiero computazionale come un processo iterativo basato su tre fasi, ovvero 1) formulazione del problema; 2) espressione della soluzione; 3) esecuzione della soluzione e

² La misura della variazione dipende dalla natura della tradizione testuale, ma anche nei casi di maggiore fedeltà al modello la copia non è mai un calco dell'antigrafo.

³ Che tale metodo sia poi anche adeguato dipende da molti fattori, tra cui le peculiarità della storia della trazione del testo oggetto di studio. Per esempi tratti da tradizioni testuali anche meno note si rinvia a Roelli et al. 2020.

valutazione della stessa, è evidente che tutte e tre le fasi, nonché la proprietà iterativa, possono applicarsi ai processi ecdotici formali anche in assenza del paradigma digitale.

3. *Gli assi del cambiamento*

L'impatto del medium digitale sul lavoro dell'editore-filologo riguarda, più che i dati in sé, precipuamente il fronte dei metadati, per i quali è necessario attenersi a standard internazionalmente riconosciuti, il più possibile rispettosi dei principi di ricercabilità, accessibilità, interoperabilità e riuso, noti con l'acronimo di FAIR. Su questo aspetto tornerò più avanti, nella sezione al punto 6.

Ci si aspetta poi che l'edizione sia esplicita in ogni suo componente, autodichiarativa – documentata anche per il livello della modellazione, degli strumenti e delle metodologie digitali – e che includa programmi di *data retrieval* (Stella 2018, in particolare p. 31).

A livello di *recensio* l'interrogazione remota di cataloghi e banche dati online ha permesso di allargare e nel contempo velocizzare le basi documentarie del processo di ricostruzione, incoraggiando anche nuove iniziative di catalogazione di fondi non ancora, o non ancora del tutto, conosciuti. Esempi noti sono il progetto svizzero eCodices⁴ – uno dei primi a rendere disponibili al largo pubblico preziosi manoscritti conservati in sedi elvetiche, attualmente ammontanti a 2846 e organizzati in 98 diverse collezioni, con l'importante possibilità di effettuare ricerche anche nei metadati dei manoscritti stessi –, il progetto tedesco *Handschriftencensus*,⁵ e per l'Italia Manus online, database dei manoscritti delle biblioteche italiane promosso dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU),⁶ e la banca dati TLIon,⁷ che offre un repertorio a schede, per autore e per opera, della tradizione dei testi della letteratura italiana.

Un valido esempio di come strumenti più agili, completi e aggiornabili con una certa facilità possano aiutare lo studioso nel processo euristico è rappresentato dalla ricca tradizione del testo medietedesco *Parzival*, costituita da più di 80 testimoni, raggruppabili nelle famiglie

⁴ <https://www.e-codices.unifr.ch/it>

⁵ <https://handschriftencensus.de/>

⁶ <https://manus.iccu.sbn.it/>

⁷ <http://80.211.11.62/index.php?type=page&p=progetto&lang=it>

*D, *G e *T a cui è stata recentemente aggiunta una ulteriore famiglia *m, rappresentata da tre codici tardi e due frammenti più antichi. Il frammento maggiormente esteso (F69), risalente al xiv sec. e scoperto solo nel 2006, si rivela di fondamentale importanza per suffragare l'ipotesi che la redazione rappresentata da *m non sia un prodotto post-medievale, ma sia altrettanto antica delle altre tre. F69, cruciale per la ricostruzione di *m, non compare in alcun catalogo cartaceo, mentre risulta incluso nel *Handschriftencensus* che offre quindi allo studioso un dato euristico di grande importanza per la ricostruzione delle relazioni tra i testimoni (cfr. Viehhauser 2020, in particolare pp. 147-148; Stolz 2016).

4. La fotografia digitale

A proposito della fotografia digitale Elena Pierazzo (Mancinelli, Pierazzo 2020, p. 13) evidenzia come essa sia «una di quelle innovazioni che da sole sono capaci di definire un'epoca», in quanto permette al filologo di disporre di immagini di alta qualità a costi ridotti e di applicare – ove necessario – tecniche di restauro digitale potenzialmente rivelatrici del dato testuale, nonché programmi di riconoscimento automatico della scrittura (*Optical Character Recognition*, OCR) e delle grafie manoscritte (*Handwritten Text Recognition*, HTR).

Su quest'ultimo punto vorrei soffermarmi con qualche esempio tratto dalla mia esperienza personale di studiosa. La possibilità di creare collezioni personalizzate di immagini rende gli strumenti HTR molto flessibili, anche se i risultati dipendono dalla presenza di modelli grafici robusti e il più possibile vicini alla grafia del manoscritto oggetto di studio. La Fig. 1 mostra l'applicazione di tecniche HTR a un foglio manoscritto della già citata tradizione del *Parzival* tramite il software *Transkribus*⁸ (tasso di errore per carattere del modello scelto pari al 9,80% circa) e possibilità di correzione manuale ex-post degli errori rimanenti, come esemplificato nella Fig. 2 (r. 3 *Anfortasl* > *Anfortass*, *vale* > *qvale*).

⁸ <https://readcoop.eu/it/transkribus/>

FIG. 1

Dettaglio dell'applicazione di HTR al f. 276 (col. a) del St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 857

<https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0857/276>

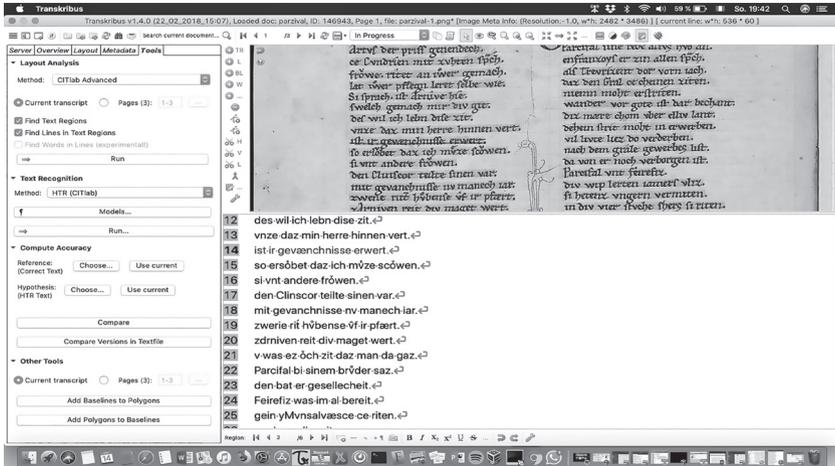
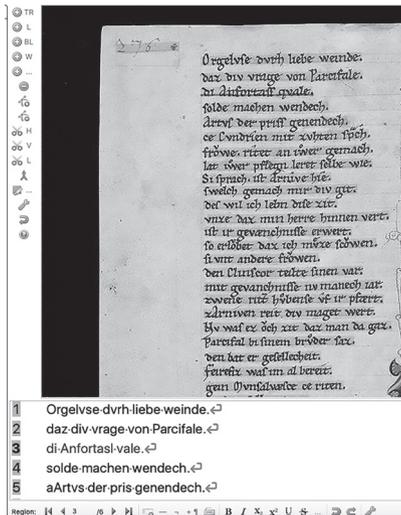


FIG. 2

Possibilità di correzione manuale degli errori alla r. 3 *Anfortasl* (ms *Anfortass*), *vale* (ms. *qvale*)



Lavorando con tradizioni estese come quella qui esemplificata, la possibilità di fruire di strumenti di trascrizione automatica dei testimoni è senza dubbio molto utile, ma non si tratta solamente di velocizzare il lavoro. All'interno della piattaforma si può usufruire di un ambiente virtuale, in parte personalizzabile, che consente di codificare le varianti esportando il file in vari formati tra cui il formato XML-TEI, effettuare ricerche lessicali all'interno dei testi della collezione e confrontare la *varia lectio* sulla base di una *recensio* potenzialmente completa, tornando al dato documentario, ovvero alle immagini dei testimoni, ogni volta che lo si ritiene rilevante.

Relativamente alla fruizione e al riuso di immagini di elevata qualità, un valore aggiunto è rappresentato dall'utilizzo dello standard *International Image Interoperability Framework* (IIIF), un protocollo open source e con diversi livelli di API che permette l'interoperabilità delle risorse digitali. Per lavorare sull'immagine, dunque, non è più necessario che il filologo la ottenga in locale, perché la condivisione avviene tramite web: ogni immagine si comporta come un oggetto digitale portatile, con possibilità inoltre per lo studioso di aggiungere annotazioni, utilizzare strumenti di *photoediting*, comparare immagini o parti di esse, e più recentemente anche di sperimentare visualizzazioni in 3D.

5. Il caso di fara in London, British Library, Add MS 16974

La maggiore facilità di reperire immagini digitali ad alta risoluzione è uno dei tasselli – anche se non l'unico – che ha permesso di superare la dicotomia tra edizione documentaria ed edizione ricostruttiva, benché nell'opinione di chi scrive le due tipologie siano sempre state intese come due poli di uno stesso *continuum* editoriale (Buzzoni 2018).

Vorrei esemplificare questo aspetto alla luce delle mie ricerche sul lessico germanico delle migrazioni, focalizzando l'attenzione in particolare sul termine *fara* 'gruppo migrante, spedizione, famiglia' (Francovich Onesti 1999, p. 76), parola longobarda molto nota probabilmente per la sua natura di tecnicismo, ma in realtà scarsamente attestata nelle fonti testuali.⁹ Alle due occorrenze nell'articolo 177 dell'*Editto di Rotari* e nel libro II, cap. 9 della *Historia Longobardorum* è oggi possibile aggiungere una terza, trasmessa dalla *Chronica di Marius Aventicensis* s.a. 569. Al f. 112v del manoscritto London, British Library, Add MS 16974 (Fig. 3),

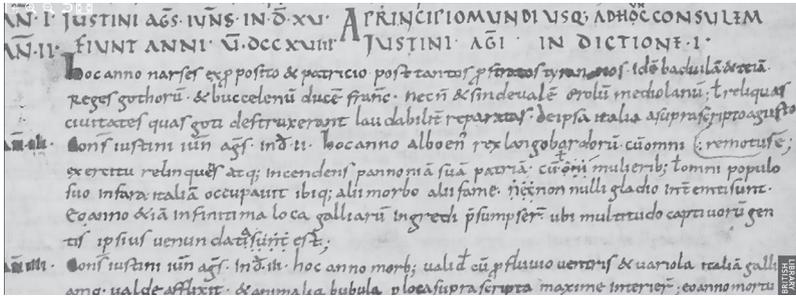
⁹ Fanno eccezione i toponimi italiani formati da (o con) *fara*, il cui numero risulta invece molto elevato (cfr. Sabatini 2015, p. 372).

reperibile liberamente in rete, si legge con chiarezza *in|fara* e non la lezione *ut fera*, apparentemente banalizzante e ideologicamente orientata¹⁰ confluita invece nella *Patrologia Latina* del Migne a cui gli studiosi hanno per lungo tempo dato credito.

FIG. 3

London, British Library, Add MS 16974, f. 112v [inizio quinta riga dal basso: *suo infara*]¹¹

https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_16974



Il testo criticamente stabilito non può dunque non tenere conto del dato documentario, oggi accessibile agevolmente e spesso liberamente, come per l'esempio fornito.

Fin qui si è affrontato il tema del riconoscimento automatico delle grafie a partire da immagini digitali, ma la frontiera si è spostata in avanti: oggi si punta al riconoscimento e analisi dei repertori figurativi, ovvero alla possibilità di recuperare miniature e disegni, oppure particolari di essi, attraverso l'applicazione di tecniche di intelligenza artificiale, più specificamente di computer vision.¹² Ciò offrirà al filologo strumenti enormemente potenziati per lo studio dei cicli iconografici, da cui discenderanno riflessioni metodologiche utili in particolare per l'edizione dei testi in cui il rapporto testo-immagine è alla base della struttura dell'opera stessa, come nel caso delle opere enciclopediche o (pseudo)scientifiche.¹³

¹⁰ Il pensiero corre a Velleio Patercolo che nelle *Historiae romanae ad M. Vinicium libri duo*, ii, 106.2 definisce i Longobardi «gens etiam Germana feritate ferocior».

¹¹ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_16974.

¹² Molto innovativi in questo senso, in ambito italiano, appaiono i progetti in corso presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, svolti anche in collaborazione con importanti biblioteche estere, <https://www.vaticanlibrary.va/it/il-patrimonio/>.

¹³ L'opinione di chi scrive è che raramente le immagini che compaiono in un manoscritto siano solo «esornative» (cfr., a titolo puramente esemplificativo, i saggi raccolti in

6. *Il valore euristico ed ermeneutico della codifica*

Moltissime sono le trattazioni a disposizione della comunità scientifica sul metalinguaggio SGML (*Standard Generalized Markup Language*), con i suoi derivati HTML – il linguaggio del web per eccellenza – e XML, quest'ultimo in particolare nella DTD TEI che rappresenta uno standard ampiamente condiviso nelle scienze umane.¹⁴ Si tratta infatti del formato più diffuso per la creazione di edizioni digitali, al quale spesso si accompagnano nella pratica editoriale altri formalismi quali le ontologie o i *Linked Open Data* volti ad arricchire l'edizione di descrizioni semantiche.

Qui si intende richiamare l'attenzione sul fatto che la marcatura del testo, lungi dall'essere un processo ingegneristico, ha sempre valore ermeneutico poiché i metadati rendono esplicite le caratteristiche testuali che lo studioso considera scientificamente rilevanti. In virtù di ciò alcuni filologi digitali ritengono che la codifica, in quanto atto interpretativo, rappresenti di fatto l'edizione. La ricchezza di informazioni critiche aggiunte ai dati testuali per mezzo dei metadati ha portato a definire questo tipo di edizioni come «paradigmatiche» poiché in esse l'asse paradigmatico della variazione è massimamente valorizzato, in aggiunta e oltre all'asse sintagmatico del discorso.

Comunque si voglia intendere questa posizione critica, forse un po' estremizzata, è innegabile che un'edizione digitale sia costituita dall'insieme dei dati e dei relativi metadati (dichiarativi e semantici) e che questo insieme rappresenti una reale novità rispetto all'edizione cartacea. Di tale combinazione si deve necessariamente tener conto non solo per affrontare le sfide del presente, ma anche per garantire un futuro ai prodotti scientifici digitali, in virtù della consapevolezza che sempre più spesso la loro sopravvivenza a lungo termine è legata a onerosi processi di re-ingegnerizzazione e ri-metadatozione.

7. *Stemmatologia digitale*

L'opportunità di utilizzare tecniche di collazione (semi-)automatica a cui applicare poi algoritmi per la generazione di grafi che forniscano

Saibene, Buzzoni 2001). Possono esistere però gradi diversi di complementarità tra testo e immagine, che variano anche a seconda del genere a cui l'opera appartiene.

¹⁴ <https://tei-c.org/>

una rappresentazione dei rapporti tra i testimoni¹⁵ è un vantaggio dell'adozione del paradigma digitale, nonostante i nodi critici procedurali sollevati da alcuni ricercatori (Stella 2018, pp. 41-44).

A mio parere le criticità, quando rilevate, vanno affrontate e auspicabilmente risolte senza piegare il metodo a finalità che non gli sono proprie, distorcendone la natura. La stemmatologia digitale facilita il confronto tra più ipotesi configurazionali, posto che il ricercatore conosca e tenga presente nell'analisi dei risultati la natura e gli inevitabili limiti di ciascun sistema – limiti, peraltro, di cui non sono scevri neppure i metodi analogici di produzione dello *stemma codicum*. I metodi digitali, di natura quantitativa, si basano su criteri statistici o probabilistici; i detrattori che invocano un avvicinamento di tali metodi alla filologia qualitativa e alla logica storica rischiano di disperdere inutilmente le forze senza centrare l'obiettivo. Ciò che si può e si deve fare, invece, è confrontare i risultati dell'applicazione di metodi differenti paragonandoli tra di loro alla fine del processo, perché non è infrequente che ciò permetta di gettare nuova luce su problemi di antica origine e natura, affrontati da punti di vista nuovi in grado di creare ulteriore conoscenza.

Studiando la tradizione manoscritta della *Cronaca Anglosassone*, ad esempio, e applicando ad essa il metodo NeighborNet (NN), basato su un algoritmo creato per cogliere le relazioni tra cluster di taxa, ho potuto apprezzare l'esistenza di contaminazione dal ramo A¹⁶ non solo verso {D, E}¹⁷ – aspetto già noto agli studiosi e registrato nelle rappresentazioni stemmatiche –, ma anche verso {B, C},¹⁸ come illustrato nella Fig. 4. Tale contaminazione non risulta rappresentata negli stemmi ottenuti manualmente (Buzzoni et al. 2016):

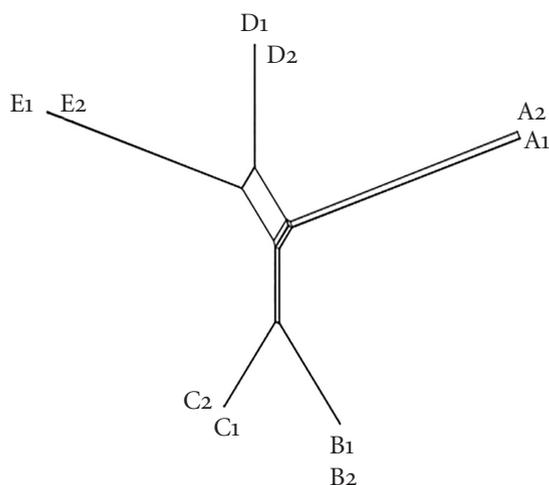
¹⁵ Inizialmente vengono applicati algoritmi mutuati dalla biologia evolutiva (es. PAUP); successivamente si procede a crearne dei nuovi (es. RHM) (Roelli et al. 2020).

¹⁶ A = Corpus Christi College, Cambridge MS 173 (ff. 1-32).

¹⁷ D = London, British Library, Cotton Tiberius B.iv; E = Oxford, Bodleian Library, MS Laud 636.

¹⁸ B = London, British Library, Cotton Tiberius A.vi; C = London, British Library, Cotton Tiberius B.i.

FIG. 4

Applicazione di NN ai dati della tradizione della *Cronaca Anglosassone*

A valle di questa procedura, il «ritorno ai manoscritti» ha permesso di raccogliere dati storici per verificare l'attendibilità dell'ipotesi formulata. All'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, Simon Taylor aveva già sottolineato come {A} e {B C} condividessero «a few supplementary notes», ovvero un limitato gruppo di annali s.a. 957, 959, 971, 976, 977 (Taylor 1983, p. xxxv). La tesi dello studioso che una parte degli annali di A fosse stata inviata allo *scriptorium* di Abingdon dove poi confluì all'interno della versione *BC della *Cronaca* da cui B e C furono successivamente copiati, sembra trovare pieno riscontro nel grafo restituito da NN. L'applicazione dell'algoritmo e l'interpretazione dei risultati ottenuti alla luce della storia della tradizione hanno permesso di evidenziare una linea di contaminazione solitamente trascurata dagli studiosi probabilmente perché riguardante uno sparuto numero di annali, dispersi in una tradizione eccezionalmente ricca.

8. Le sfide del presente e del futuro

L'adozione del paradigma digitale, per alcuni ormai diventata ineludibile, comporta indubbi vantaggi ma anche una serie di sfide di medio e lungo periodo che vanno riconosciute, colte ed affrontate.

La grande disponibilità di dati presenti online e offline, se da una parte ha comportato la possibilità anche per le discipline umanistiche di lavorare con una quantità di informazioni impensabile fino a pochi anni fa stimolando il dibattito sul piano sia metodologico sia applicativo, dall'altra ha creato vari ordini di problemi. Tra i più urgenti vi sono quelli legati alla conservazione efficiente dei dati e dei relativi metadati, alla preservazione a lungo termine delle edizioni scientifiche e, ultimo ma non da ultimo, al riconoscimento e alla valutazione dei prodotti della ricerca digitali, spesso per loro stessa natura non fissi ma *in progress*; anche per questa ragione tali prodotti rischiano di essere difficilmente citabili, suscitando diffidenza tra i membri della comunità scientifica. Si tratta di questioni che hanno uno status ontologico differente, sebbene possano risultare in qualche modo collegate tra di loro, e che richiedono risposte su più livelli.

Dal punto di vista scientifico, l'idea di creare un ecosistema editoriale 'autosufficiente e in equilibrio dinamico tra le parti' come prefigurato da Peter Robinson con il suo progetto *Textual Communities*¹⁹ potrebbe facilitare il workflow editoriale e avere anche il vantaggio di rendere più immediatamente riconoscibili i prodotti che rispondono a elevati standard di qualità scientifica. Rimangono però irrisolti i problemi legati a un'interfaccia web non particolarmente personalizzabile e alla *long-term preservation* di progetti progressivamente più numerosi, ampi e differenziati per metodologia e applicazioni. Mi chiedo dunque se questo modello sia sufficiente, o se non ci si debba piuttosto orientare verso reti allargate, più potenti e stabili, che comprendano anche archivi, musei e biblioteche in grado di coinvolgere diverse tipologie di soggetti attraverso l'uso di sistemi e applicazioni digitali avanzate.

Perché possa costituire un vero arricchimento della conoscenza, la sempre maggiore quantità di dati e metadati digitali prodotti nelle *humanities* necessita di potenti infrastrutture,²⁰ possibilmente dialoganti tra di loro, e dell'apporto fattivo di tutti gli attori dei processi culturali e comunicativi, inclusa anche l'editoria di tipo imprenditoriale. Se infatti, con Alessandro Gusmano, intendiamo l'editore come

un imprenditore che coordina l'attività di autori, redattori, revisori, iconografi, grafici e tecnici per ottenere prodotti della comunicazione (libri, periodici, giornali o altri generi, stampati o non stampati) che forniscano la migliore fruibilità

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8An-UWfsR2o>. Si vedano anche Robinson 2016 e O'Sullivan, Pidd 2023.

²⁰ Si pensi, ad esempio, all'ERIC *landscape* a livello europeo.

per l'utenza al minimo costo,²¹

tale figura di raccordo non può che rappresentare una risorsa per la valorizzazione del prodotto editoriale digitale e per la sua distribuzione.

Bibliografia

Manoscritti citati

Cronaca Anglosassone

- A = Corpus Christi College, Cambridge MS 173
- B = London, British Library, Cotton Tiberius A.vi
- C = London, British Library, Cotton Tiberius B.i
- D = London, British Library, Cotton Tiberius B.iv
- E = Oxford, Bodleian Library, MS Laud 636

Parzival

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 857, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0857/276>

Fonti primarie

Editto di Rotari: Edictus Langobardorum, edente Fr. Bluhme, in *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Leges*, vol. 4, Hannoverae, impensis bibliopolii aulici Hahniani, 1868, pp. 1-234. https://www.dmgh.de/mgh_ll_4/index.htm#page/1/mode/1up

Historia Langobardorum: Historia Langobardorum, edentibus †L. Bethmann et G. Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, Hannoverae, impensis bibliopolii Hahniani, 1878, pp. 12-187. [https://www.dmgh.de/mgh_ss_rer_lang_1/index.htm#page/\(12\)/mode/1up](https://www.dmgh.de/mgh_ss_rer_lang_1/index.htm#page/(12)/mode/1up)

Letteratura secondaria

Bleier et al. 2018: *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, a cura di R. Bleier et al., Norderstedt, Books on Demand, 2018.

Buzzoni 2018: M. Buzzoni, «Reconstruction vs Documentation: A Survey of Editorial Conundrums and (Ir)reconcilable Positions», in *Digital Philology*.

²¹ <https://www.lacomunicazione.it/voce/editoria/>

- New Thoughts on Old Questions*, a cura di A. Cipolla, Padova, Libreria-universitaria, pp. 41-60.
- Buzzoni et al. 2016: M. Buzzoni et al., «Open versus closed recensions (Pasquali): Pros and cons of some methods for computer-assisted stemmatology», *Digital Scholarship in the Humanities*, XXXI (2016), pp. 652-669.
- Chiesa 2002: P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002.
- Chiesa 2004: P. Chiesa, «Itinerarium Antonini Placentini», in *La trasmissione dei testi latini del medioevo - Medieval Latin Texts and their Transmission*, I, a cura di P. Chiesa e L. Castaldi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 227-237.
- Contini 1977: G. Contini, «Filologia», in *Enciclopedia del Novecento*, ii, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 954-972 (rist. con *Postilla 1985* in G. Contini, *Breviario di Ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 3-66).
- Contini, Leonardi 2014: G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.
- Driscoll, Pierazzo 2016: *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, a cura di M.J. Driscoll, E. Pierazzo, London, OpenBook Publishers, 2016.
- Francovich Onesti 1999: N. Francovich Onesti, *Vestigia longobarde in Italia (568-774). Lessico e antroponimia*, Roma, Artemide Edizioni, 1999.
- Guglielmetti, Orlandi 2014: *Navigatio sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, a cura di R.E. Guglielmetti, G. Orlandi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Mancinelli, Pierazzo 2020: T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.
- McLuhan, Fiore 1967: M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage*, New York, Random House, 1967.
- Milani 1974: C. Milani, «Per una nuova edizione del cosiddetto "Itinerarium Antonini Placentini"», *Aevum*, XLVIII (1974), pp. 359-366.
- Morando 1962: *Almanacco letterario Bompiani 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, a cura di S. Morando, copertina e schema grafico a cura di B. Munari, Milano, Bompiani, 1962.
- O'Sullivan, Pidd 2023: J. O'Sullivan, M. Pidd, «The born-digital in future digital scholarly editing and publishing», *Humanities and Social Sciences Communications*, x, 930 (2023). <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02454-8>
- Robinson 2016: P. Robinson, «The Digital Revolution in Scholarly Editing», in *Ars Edendi Lecture Series*, iv, a cura di B. Crostini, G. Iversen, B.M. Jensen, Stockholm, Stockholm University Press, 2016, pp. 181-207.
- Roelli et al. 2020: *Handbook of Stemmatology*, a cura di Ph. Roelli et al., Berlin/Boston, de Gruyter, 2020.
- Sabatini 2015: F. Sabatini, «Riflessi linguistici della dominazione longobarda nell'Italia mediana e meridionale», in *Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e alto Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi*,

- Cimitile, Santa Maria Capua Vetere 14-15 giugno 2012*, a cura di C. Ebanista, M. Rotili, Cimitile (Napoli), Tavorario Edizioni, 2015, pp. 353-441.
- Saibene, Buzzoni 2001: *Testo e Immagine nel Medioevo germanico*, a cura di M.G. Saibene, M. Buzzoni, Milano, Cisalpino, 2001.
- Stella 2018: F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.
- Stolz 2016: M. Stolz, «Von den Fassungen zur Eintextedition. Eine neue Leseausgabe von Wolframs Parzival», in *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, a cura di D. Klein, H. Brunner, Fr. Löser, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert, 2016, pp. 353-388.
- Taylor 1983: *Anglo-Saxon Chronicle: A Collaborative Edition*, iv, MS B, a cura di S. Taylor, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Viehhauser 2020: G. Viehhauser, «Heuristics of witnesses», in *Handbook of Stemmatology*, a cura di Ph. Roelli et al., Berlin/Boston, de Gruyter, 2020, pp. 140-148.
- Wing 2006: J.M. Wing, «Computational thinking», *Communications of the ACM*, IV (2006), pp. 33-35. <https://www.cs.cmu.edu/~15110-s13/Wing06-ct.pdf>



Testi

RAFFAELE SPONGANO. IL «LAVORO» DELLA PAROLA* A CURA DI PAOLA VECCHI GALLI

«Solo se non si *travagghia*, lo spirito giace in un'atmosfera accidiosa più grave della stessa morte» (Raffaele Spongano, *Agli amici*, Bologna, Tamari, 1980).

Poetica e critica dello stile

Non saprei cominciare meglio di così. Rosario Raffele Spongano (1904-2004), per tutti *Raffaele Spongano*, «ha formato intere generazioni di studenti e ha creato una scuola non confondibile con altre»:¹ questa è la sua più esatta epigrafe. Della sua lunga vita, modulata sui ritmi dell'insegnamento e degli studi, sono stati composti, fra i molti scritti in onore e in memoria,² due consuntivi, firmati nel 1980 e nel 2005 rispettivamente da

La mia riconoscenza va al personale di Casa Carducci, con i dottori Matteo Rossini, responsabile della Casa-Museo, e Marco Petrolli, che mi hanno guidata fra le carte del Fondo *Raffaele Spongano* (d'ora in poi: *Fondo Spongano*), custodito presso quella istituzione (e descritto da Simona Dall'Ara, «Le carte di Raffaele Spongano», *Studi e problemi di critica testuale*, 100, 2020, pp. 15-27). Ringrazio la dottoressa Valentina Zimarino, che ha provveduto a tradurre in formato word, dalla pagina a stampa, saggi vecchi e vecchissimi di Spongano, alcuni di quasi cento anni, salvandoli dalla dispersione del tempo; e il dottor Marco Serra, del Dipartimento FICLIT dell'Università di Bologna, che ha generosamente collaborato all'impresa. E grazie agli Amici tutti di Ecdotica, che hanno voluto ricordare con me questo maestro.

¹ Così recita la «Presentazione», firmata da Emilio Pasquini e Vittorio Roda, al volume *Per i cento anni di un maestro. Scritti in onore di Raffaele Spongano*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna 2004, p. 5: all'insegnamento di Raffaele Spongano, dapprima (dal 1930-1931) nei Licei di Pisa, Galatina, Piacenza e Bologna, e poi (dal 1942) nelle Università di Firenze, di Padova, di New York e di Bologna (dove insegnò Letteratura Italiana dal 1953 al 1979), rinviano a più riprese questo volume e, in particolare, i contributi che cito alle note 2 e 3.

² Fra i quali si segnalano i collettanei *Per i cento anni di un maestro*, cit.; e *Ricordo di Raffaele Spongano*, premessa di P. Viti, Galatina, Congedo, 2011.

Fiorenzo Forti e da Emilio Pasquini,³ che rievocano l'educazione, l'opera, e infine l'impronta in senso lato pedagogica di questo maestro – l'allievo Emilio Pasquini l'ha definita una «funzione maieutica» –. Avrò modo di citarli spesso a supporto e integrazione del mio resoconto; come è il caso di segnalare subito la «Bibliografia degli scritti di Raffaele Spongano» (1927-1980) che apre la raccolta degli *Studi in onore* (Bologna, Boni, 1980, pp. xxxv-lxv) pubblicati per la sua giubilazione.⁴

Pochi anni dopo la conclusione degli studi all'Università di Pisa, animati dalla guida di Attilio Momigliano – che gli fu sempre cara e fu senz'altro la più consona alla sua formazione giovanile –, Spongano pubblica *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, Principato, 1933 (infine, in III edizione riveduta, Bologna, Pàtron, 1964). Frutto della tesi di laurea scaturita da freschi lavori pariniani di Momigliano (1925), il libro si accorda al dibattito allora in corso sull'opera e la personalità dell'autore del *Giorno*. Ma è una novità importante la «precoce intuizione [...] dell'utilità critica di una dialettica fra poetica e poesia»;⁵ con la quale, usando lo strumento dello stile, Spongano appiana il contrasto fra le teorie sensistiche del tempo (come l'edonismo, il realismo e la filosofia del piacere) e le «grandi, energiche e tuttavia serene voci della coscienza morale» del poeta (p. 136):

[...] il Parini concordava e col classicismo e col sensismo nella pratica della sua attività artistica. La sua aggettivazione ha infatti la *perluciditas* [...] d'Orazio e il calcolo sensistico della parola che deve illuminare sempre un rapporto sensibile nell'attenzione del lettore: sempre attenta, precisa, restringe quel senso slargato e completamente abbandonato alla fantasia che certi aggiunti hanno, per raccogliere (magistralmente però) in confini precisi e sensibili i loro rapporti. Per

³ F. Forti, «Raffaele Spongano», in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. xv-xxx1; E. Pasquini, «Necrologio di Raffaele Spongano», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXXII (2005), pp. 475-480; e di Pasquini aggiungo: «Raffaele Spongano: "L'ombra sua torna, ch'era dipartita"», in *Ricordo di Raffaele Spongano*, pp. 31-47; Idem, «Ancora per il mio maestro», *Studi e problemi di critica testuale*, 100 (2020), pp. 9-11. A questi medaglioni accodo il mio «Voci del "Fondo"», ivi, pp. 49-65, che avrò modo di citare anche in seguito.

⁴ Alla «Bibliografia» (che si arresta al 1980) è necessario attingere anche per completare i dati bibliografici di alcune opere di Spongano, qui per forza di cose abbreviati. Della «Bibliografia» fui anch'io coautrice, con Bruno Bentivogli, Tommasa La Spada, Sandra Saccone. Oggi risulta però incompleta, perché Spongano continuò oltre quella data a scrivere articoli, recensioni, spogli, in particolare per la rivista *Studi e problemi di critica testuale*: il ricorso al catalogo OPAC SBN è perciò indispensabile a recuperare almeno le integrazioni principali.

⁵ Pasquini, «Necrologio», p. 475.

questo gli aggettivi del Parini sono di solito, com'è stato osservato, «più evidenti che densi» ([Momigliano], *La poetica del sensismo*, pp. 84-85).

Quell'indugio all'attenzione sopra un mondo reale, e reale secondo la sfera dei sensi, cioè osservabile, aveva anche un altro significato nella storia della nostra letteratura: era l'esigenza di affermare, contro il vuoto delle vecchie forme, la realtà di un contenuto nuovo (p. 102).

È appena il caso di ricordare – ed è stato già segnalato – che, per la densità teorica, *La poetica del sensismo* piacque a un critico-filosofo come Luciano Anceschi, che ne riconobbe l'anticipo sui tempi: in quanto la «teorizzazione implicita» a cui Spongano aveva sottoposto il proprio autore «portò di colpo la nozione di poetica al massimo grado di utilità critica». ⁶ Il libro su Parini vede insomma l'apparizione di una scrittura nuova, fondata sui concetti e sulla loro applicazione ai testi, aliena dal compiaciuto *piétiner sur place* e incline alla sintesi (il volume è di 146 pagine). Coglie nel segno il giudizio di Fiorenzo Forti:

L'amore del chiaro e del distinto, l'esigenza della prova precisa e concreta, la tendenza ad una critica motivata e dimostrativa sono già ferme esigenze, anche morali, del giovane studioso e non muteranno più: si proveranno e si matureranno, anzi, attraverso una serie di esperienze destinate a consolidarsi rapidamente in una sintesi armonica di critica e filologia, che è nello Spongano esigenza nativa fattasi dottrina.⁷

Non deriva da queste pagine un'impressione di ermetismo o d'inaccessibilità: Spongano sapeva essere *chiaro*, dall'intitolazione dei suoi libri alle conclusioni esemplarmente riepilogate (a prevalere è, io credo, il suo innato “sguardo” didattico). Da qui certi passaggi riepilogativi, comuni a tutta la sua opera:

Chiudendo ora il presente studio, col quale ci premeva chiarire alcuni rapporti fra le dottrine del tempo e la poesia del Parini, sia nei limiti ristretti dell'uso e della teoria della parola, sia in quelli più larghi delle ideali esigenze dell'epoca e del loro accordo con la tradizione, pare utile riepilogare sotto forma di conclusioni tutto quello che abbiamo detto fin qui (*La poetica del sensismo*, p. 134).

⁶ Citato da Forti, «Raffaele Spongano», in *Studi in onore*, p. 20. Il volume del 1933 su Parini fu del resto ampiamente e positivamente recensito, come testimonia il *Fondo Spongano*, Busta 75.5, con ritagli di stampa da Luciano Anceschi, Lucio Felice, Giuseppe Flores D'Arcais, Giuseppe Petronio, Aldo Vallone ecc.).

⁷ Forti, «Raffaele Spongano», p. xvi.

A riportare l'attenzione su Parini e poi a chiudere il cerchio del giudizio su questo autore provvederanno l'edizione di *Giorno e odi scelte. Saggio introduttivo e commento* di R.S., Torino, S.E.I., 1936 (dove l'analisi della poetica pariniana trova concretezza nel confronto con le opere); e infine, più tardi, il volume *Il primo Parini*, Bologna, Pàtron, 1963.⁸ D'altronde *La poetica del sensismo* non è un *unicum*: molti dei primi studi di Spongano sono rivolti ai caratteri dell'espressione e dello stile che si rispecchiano nei temi: dunque una critica che naturalmente guarda ai testi. E che non esclude, anzi fa proprio il paradigma storico. Già nel 1931 Spongano aveva pubblicato (in *La Nuova Italia*, a. II, 20 febbraio 1931, pp. 47-58) pagine polemiche, quasi affilate, su «Alcune storie della letteratura italiana posteriori al De Sanctis», dove censurava – deplorando il «grave difetto in cui è caduto, dopo la riforma, l'insegnamento scolastico delle lettere» – il rifiuto della storiografia letteraria e del positivismo proprio del neoidealismo; e tentava di comporre il conflitto fra le due posizioni critiche – una dote, quella di conciliare gli opposti, che in lui ho sentito sempre viva –. La storia c'è, la vita dell'uomo (e dunque anche la letteratura) ne fa parte, anche se la letteratura non può risolversi in essa:

Il processo che ha colpito il positivismo in genere ha compreso anche nella condanna tutti questi scrupolosi testi di notiziario di storia letteraria. E tuttavia nessuno di questi testi ha tuttora perduto di utilità nelle mani degli studiosi; nessuno dei nuovi testi disimpegna da solo anche l'esigenza di quelli già vecchi. Essi sono rimasti un ottimo materiale di consultazione, ed è dubbio se i nuovi adempiano almeno il loro assunto di essere veramente formativi della mentalità dei lettori, e di lasciare in loro una chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale (p. 48).

I metodi «formativi» e la «chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale» (una formula che sembra mutuata da Carducci) sono quindi da sempre lineamenti del pensiero di Spongano. All'impegno storico (il *certo*, la *notizia*, lo *svolgimento della letteratura*), all'indagine positiva, non meno che al chiarimento teorico e alla critica dello stile fanno capo molti dei suoi scritti: come «Un capitolo di storia della nostra prosa d'arte. La prosa letteraria del Quattrocento»

⁸ Sempre nel 1963 Spongano pubblica «Una divagazione pariniana: amori, streghe e pastori», *Atti e Memorie della Accademia delle Scienze di Bologna*, Classe di scienze morali, s. V, vol. 11 (1963), pp. 84-95, che rientra nel genere delle «curiosità» molto apprezzato dallo studioso; e «Un esercizio pariniano», *Il Verri*, 7 (1963), pp. 3-6.

(1941), dove «metteva in luce la simbiosi fra latino e volgare nel loro compenetrarsi reciproco» (Pasquini); l'edizione del *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Melchiorre Cesarotti (1943); i dialoghi *Della famiglia* dell'Alberti – un altro degli autori prediletti – con una nuova introduzione (1946); «Le prime interpretazioni dei Promessi Sposi» (1947 e 1964), con una storia della critica manzoniana che mira a «scandagliare i punti che le indagini, le discussioni, le meditazioni hanno stabilito e quelli che restano tuttora incerti»; *La prosa di Galileo e altri scritti* (1949: il saggio su Galileo fu letto a Padova come prolusione dei corsi universitari, e l'interesse per la sua prosa si confermerà negli anni successivi e più tardi); l'edizione degli *Aforismi politici* di Campanella (1950), accompagnata dalla scoperta di «Un codice sconosciuto degli *Aforismi politici* di Tommaso Campanella» (1950); «L'ultimo Alfieri» (1951); i *Due saggi sull'Umanesimo* (1964); i quali, tutti insieme, evidenziano le opere e i secoli più battuti. Quasi sempre lavori di misura contenuta, a volte pubblicati come elzeviri (su *Leonardo*, *Convivium* ecc.) o sulle maggiori riviste del settore (*Giornale storico della letteratura italiana*, *Studi di filologia italiana*, *La Rassegna della letteratura italiana*); altri nati come introduzioni, premesse, voci di enciclopedie, interventi a convegni o prolusioni (quella che il 16 aprile 1953 inaugura il suo insegnamento all'Università di Bologna si intitola «L'Umanesimo e le sue origini»): Spongano, come si è detto, non ha mai scialato con le parole, sempre «miranti al centro» dell'opera o dell'autore (così Croce aveva giudicato il suo primo lavoro, «Poesia di Sicilia», pubblicato sul *Baretti* del 1927). In quest'ottica sono apprezzabili anche i titoli delle sue pubblicazioni: spogli di enfasi e di facile *appeal*, e invece caratterizzati da un'immediata attenzione alle *cose* per farle risaltare sin dalle soglie del libro. È un aspetto del paratesto che si accorda all'essenzialità della Scuola storica – il primo bacino della formazione di Spongano, per il rilievo dato al documento e al fatto –, temperata dall'impressionismo estetico di Momigliano.

Con lo stesso «andare al sodo senza fronzoli» (Pasquini), Spongano fu anche dantista. Il 1941 vede, nella scia di Barbi, la pubblicazione di «Con Dante e coi suoi interpreti»,⁹ con l'auspicio di «un ampio commento critico» della *Commedia*. All'anno del centenario dantesco (1965-

⁹ Nato come recensione al volume dallo stesso titolo di Michele Barbi, «Con Dante e coi suoi interpreti» venne pubblicato su *La Nuova Italia*, 12 (dicembre 1941), pp. 327-331. Alcune immagini del saggio (a stampa e nei foglietti autografi della prima stesura manoscritta) sono disponibili in rete, nella mostra *Dall'Alma Mater al mondo. Dante all'Università di Bologna*, organizzata dal Dipartimento FICLIT dell'Università di Bolo-

1966) risale invece «La gloria del primo Guido», pubblicato come saggio introduttivo del miscelaneo *Dante e Bologna nei tempi di Dante* (a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1967, pp. 3-12).¹⁰ Si precisa qui (decenni dopo gli studi storici e l'erudizione di un Giovanni Livi, ad esempio) l'apporto di Bologna al formarsi della coscienza poetica di Dante, «sia per l'affermazione e dignità del volgare illustre sia per l'inizio, qui, della poesia più alta» (p. 3): con uno sguardo precorritore dei nuovi studi su Dante e Bologna e Dante *in* Bologna.¹¹ Ne scaturiva la sintesi che Dante «non ebbe l'occhio che alla poesia, al culto più profondo e affetto più ardente dell'anima sua, l'affetto e il culto in cui si riflette ogni altro aspetto esperienza interesse sentimento attività e pensiero della sua esistenza» (p. 11). Senza cedere al biografismo, il giudizio di Spongano sposta l'attenzione del lettore dall'astratta formula critica alla *oggettivazione* e alla *concretezza del sentimento*, dunque, come sempre, al testo:

Il realismo non è [...] la presenza, quanto si voglia spiccata e cruda, del mondo oggettivo nell'arte, ma, com'è più vero e come Dante intende, è la *oggettivazione* perfetta del modo di sentire il mondo in tutti gli aspetti suoi, e cioè l'*aderenza della parola alla concretezza del sentimento*, la misura di questo in quella (p. 10, mio il corsivo).

Di una conferenza dantesca del 1954 («Un'inedita *lectura Dantis. Inferno*, c. III») trascrivo infine un paragrafo che, fra tanti, comunica la «vigorosa passione» dello studioso messo a confronto con uno dei canti più «popolari» della *Commedia*.¹² Mi ha colpito l'esattezza della definizione «Dante è uno dei poeti meno descrittivi che abbiamo e, in compenso, il più ricco di forza rappresentativa»: una formula che traspone il realismo dantesco dal mero descrittivismo all'oggettività della rappresentazione. Come si diceva, è una costante della procedura di Spongano

gna (Lemma «Spongano» a cura di Andrea Campana, immagini 6 e 7: <https://exhibits.flclit.unibo.it/s/dante-univ-bologna/page/spongano>).

¹⁰ Il saggio è la prolusione pronunciata da Spongano, il 29 gennaio 1966, per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Bologna e come introduzione al Convegno di studi danteschi nel settimo centenario della nascita di Dante.

¹¹ Il tema è molto presente nella critica dantesca contemporanea: ne ricordo, in segno d'omaggio alla scuola di Raffaele Spongano, un titolo postumo di E. Pasquini, *Dante, Bologna e lo "Studium"*, a cura di A. Antonelli, Ravenna, G. Pozzi Editore, 2021.

¹² Così Andrea Campana descrive la cifra della scrittura critica di Spongano: A. Campana, «Un'inedita *lectura Dantis* di Raffaele Spongano. *Inferno*, c. III», *Studi e problemi di critica testuale*, 103 (2021), pp. 105-120.

riassumere l'argomentazione in una formula critica che la fissa e la rende indimenticabile:

[Caronte] È la prima persona infernale che parli: ma siccome le sue parole sono minacce, anche questo contribuisce a dar rilievo alla sua vigoria. Abbiamo appena due tratti della persona fisica di Caronte in tutto l'episodio: la canizie e il bagliore degli occhi; ciò che segna tutte le altre linee della sua figura esce dal suo gesto, – non descritto, ma evocato – e dalle sue parole. Come poi farà sempre Dante, anche qui non indugia nella rappresentazione esteriore o descrizione. Dante è uno dei poeti meno descrittivi che abbiamo e, in compenso, il più ricco di forza rappresentativa. Paesaggi e figure se li descrive e compie nella sua mente il lettore irresistibilmente. Dante non glieli disegna, glieli evoca e rappresenta. Per questo le linee essenziali bastano, e tutto il resto sorge dall'azione; per questo, anche, non c'è figura che possa staccarsi dal proprio fondo (pp. 116-117).

Guicciardini, i Ricordi

Superati i *ciechi tempi* della Seconda guerra mondiale, prende corpo uno dei capolavori della filologia d'autore del Novecento, esito delle prime messe a punto di Michele Barbi:¹³ l'edizione dei *Ricordi* di Guicciardini (Francesco Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R.S., Firenze, Sansoni, 1951, nella serie degli "Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca": poi, con correzioni, 1969), con la quale gli studi di Spongano virano decisamente verso la critica del testo. L'attenzione per quest'opera accompagna lo studioso per diversi anni: aveva preso l'avvio dal *Corso di letteratura italiana: Guicciardini, i «Ricordi»* (Firenze, Sansoni, 1946), si era consolidata con il libretto *Per l'edizione critica dei Ricordi del Guicciardini* (Firenze, Sansoni, 1948) e, dopo l'edizione del 1951, proseguirà con alcuni interventi storico-letterari (e altre carte sono ancora inedite nel *Fondo Spongano*). A sua volta l'opera farà scuola per la sua inconfondibile miscela di filologia e di critica e per l'impeccabile percorso, *dal vero al certo*, dell'editore: su quel testo Emilio Pasquini scriverà il proprio commento ai *Ricordi* (Milano,

¹³ Mi riferisco a M. Barbi, «Per una compiuta edizione dei "Ricordi politici e civili" del Guicciardini», in Idem, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 125-160. Ho trattato diffusamente dell'edizione nel mio «I "Ricordi" di un maestro», per il manuale di B. Bentivogli, F. Florimbii, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Seconda edizione, Milano-Torino, Pearson, 2021, pp. 244-252 (di cui qui riprendo qualche stralcio).

Garzanti, 1975: più volte ristampato); mentre Giovanni Palumbo ne ha poi derivata l'*Edizione diplomatica e critica della redazione C* (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2009), ovvero dell'ultima stesura dei *Ricordi*, latrice, nel processo variantistico, di una propria "autonomia" testuale.¹⁴

Di un tema meditato così a lungo conserva testimonianza il *Fondo Spongano* custodito a Bologna, che permette di seguire le fasi di sviluppo dell'edizione con il sostegno degli autografi (prime stesure, annotazioni bibliografiche, schede di manoscritti, trascrizioni di testi ecc.). Vi si trova ad esempio un «Abbozzo» dell'introduzione (*Fondo Spongano* 57, 1), che esamina la storia del testo e della sua tradizione anche tenendo conto del «colorito stesso della lingua guicciardiniana».¹⁵ In altre parole, l'esame dello stile è un elemento fondativo del processo ecdotico:

Quando nel 1576 apparvero per la prima volta a stampa i *Ricordi* del Guicciardini, col titolo che al Corbinelli piacque di dar loro, la tradizione manoscritta, iniziata forse non più di quindici anni avanti, ne aveva già talmente corrotto il testo, che, non solo, il senso di molte lezioni non era più quello originale ma il colorito stesso della lingua guicciardiniana si era del tutto spento. A questo risultato ci ha guidato non solo la collazione di tutte le copie manoscritte e a stampa che il tardo Cinquecento ci tramandò di quell'opera e che già il Barbi elencò in uno dei suoi studi che citeremo più avanti ma anche un fortunato ritrovamento che ci è accaduto di fare.

Così Spongano presenta invece, nell'edizione, la problematicità di questo "macrotesto", dovuta alla frammentarietà e variabilità degli enunciati di Guicciardini:

¹⁴ Dello stato dei *Ricordi* "prima, con e dopo Spongano" ha steso un preciso resoconto R. Castagnola, «La vicenda editoriale dei "Ricordi" di Francesco Guicciardini: osservazioni e prospettive di ricerca», in «*Pigliare la golpe e il liono*». *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di A. Roncaccia, Roma, Salerno, 2008, pp. 53-64 (la cit. qui a testo da p. 54). Quanto all'assetto del macrotesto guicciardiniano e al suo sviluppo diacronico, Tiziano Zanato ha fornito indispensabili precisazioni e aggiornamenti, non che un complessivo giudizio critico («Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto», in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2012, pp. 47-72: 50-53).

¹⁵ Segnalo che fra gli inediti del *Fondo Spongano* c'è anche un *Commento ai Ricordi* (questo il titolo autografo a matita del fascicolo), probabilmente redatto «per i corsi tenuti alla Columbia University di New York» nell'estate 1952 (segn. *Busta* 59, 4).

Guicciardini ha scritto complessivamente 606 formulazioni per 276 massime effettive, e ne ha scelte da ultimo non più di 221. È vero: ad accogliere solo queste, pare che vadano perdute le altre 55; ma è pure certo che a queste egli non diede un testo definitivo, né – crediamo – per inopinata interruzione della scelta, ma per deliberato abbandono. Le massime che egli trascurò da ultimo sono in gran parte o di stretto interesse municipale e cittadino, o di stretto interesse familiare, o di ispirazione del tutto privata e momentanea; sono contraddizioni e ripetizioni, riflessioni storico-politiche non più attuali nel 1530, pensieri nati fin da principio troppo vaghi e indeterminati, o ristretti e gretti [...] («Introduzione» a Guicciardini, *Ricordi*, p. XIII).

Di un'impresa che deve mettere ordine in una sequenza, apparentemente disorganica e mutevole, di brevi pensieri, aforismi e memorie – ancora non promossa a “opera” – la filologia degli anni Trenta del secolo scorso aveva formulato valutazioni contrastanti. Nel 1932 Michele Barbi aveva dato notizia di due quaderni antichi di *Ricordi*, gli autografi Q¹ e Q² (1512, rispettivamente con 13 e 29 formulazioni) sostenendo che, dopo questi, fossero state tre (A, B, C), e non solo due (cioè gli autografi B e C), le raccolte di pensieri volute dall'autore (e dunque le loro redazioni, databili agli anni 1523-1524, 1528 e 1530). Nel 1933 Roberto Palmarocchi aveva sostenuto invece che la raccolta A, non documentata da autografi, non fosse mai esistita, ma fosse stata “ricreata” illusoriamente da copie cinquecentesche in vario modo dipendenti da originali successivi.

Spongano abbraccia l'ipotesi di Barbi sostenendo l'esistenza di una prima (e perduta) redazione A (si tratterebbe appunto di uno o più quaderni autografi, successivi a Q¹ e Q²). È certo infatti che la tradizione presenta raccolte antiche di ricordi – manoscritti e stampe – che non coincidono né con B né con C: la questione è quindi se esse possano dipendere da una perduta prima redazione (appunto A, documentata solo da quelle copie e databile *ante* 1525) o se si tratti al contrario di una fase non originale dell'opera, prodotta da raffazzonamenti posteriori dell'autografo B. Lo studioso nota intanto come il confronto fra il supposto A e il sicuro B certifichi sempre un'evoluzione dall'*abbozzo* alla *forma piena*, in conformità a un disegno d'autore; sicché l'una redazione non può essere che anteriore all'altra, ma entrambe originali in quanto logicamente concatenate. Ritrova poi il bandolo di questa “concatenazione” in alcune zone del testo dove l'autonomia di A rispetto alle successive stesure è certa, comprovata da lezioni del cui variare solo l'autore può essere stato responsabile. Tramite l'esame dell'autografo B Spongano rintraccia infine sedici lezioni cancellate – cioè rifiutate

e modificate da Guicciardini –, che sono invece presenti nelle supposte copie cinquecentesche di A: e ciò a riprova di una stesura originale effettivamente esistita e antecedente al primo autografo conservato (appunto B). Individuate su queste basi 41 copie antiche dei ricordi che divergono da B e da C, Spongano le divide in due gruppi accertando la maggiore autorevolezza del primo, e promuovendo due manoscritti (Borg. lat. 305 e Vat. lat. 6159) a testimonianze privilegiate di A. In questo modo ricostruisce induttivamente ma oggettivamente quella “forma” A che dovette essere stata composta da Guicciardini fra il novembre 1523 e l’aprile 1524, e recare 161 pensieri: è il fondamento dell’intero processo ecdotico, che avvia, ricordo per ricordo e “forma” dopo “forma”, la *restitutio textus*.

Spongano era convinto che questi scritti apparentemente sparsi, nella loro lunga gestazione, fossero «lo specchio dell’approfondirsi e mutarsi dello spirito di Guicciardini» («Introduzione», p. XI); che avrà da ultimo, tramite un «perpetuo e lento svolgimento», un carattere non solo «privato, bensì intimo», un «accento nuovo e profondo». È un giudizio critico che avvalora l’*unità frammentaria dell’opera* – oggi si direbbe il “macrotesto” –; e ciò, pur con gli inevitabili *distinguo*, sarà il nodo della critica guicciardiniana a venire: «La storia [dei *Ricordi*] è scritta nelle successive trasformazioni del testo, e queste bisogna disporre *in modo che il lettore ne abbia il più utile prospetto*» («Introduzione», p. XIII: mio il corsivo). Sono queste le basi dell’edizione “in sinossi” di ciascun ricordo (in tutto ne saranno pubblicati 221), che ne rende visivamente lo sviluppo dall’origine sino al testo definitivo (ed è integrata da «Tavole di raffronto tra le varie redazioni», pp. CXLIII-CLXVII); cioè dagli abbozzi del 1512 (Q¹ e Q²) alla prima redazione A (*ante* 1525), all’autografo B (1528) sino all’ultima redazione C (1530).¹⁶

Qui sotto si dà la riproduzione della pagina relativa al *Ricordo* 15 (a testo la stesura definitiva C; sotto, in apparato verticale e in visione d’insieme, da sinistra a destra, le redazioni più antiche A e B: *Ricordi*, p. 19):

¹⁶ L’«Introduzione» ai *Ricordi* è considerata ancora oggi un paradigma della filologia d’autore; tanto colpire, fra i contemporanei, un critico apparentemente lontano da questo genere di studi come Giuseppe De Robertis, che la definì «il frutto più maturo di questo studioso, nato da una somma di fatica, di quelle di tal specie che innalzano tanto sopra di sé uno che le abbia praticate a dovere» (la citazione si ricava da Forti, «Raffaele Spongano», p. xxv1).

FIGURA 1

Edizione critica del *Ricordo 15* di Guicciardini.

(A 34; B 59; C 15)

15. – Io ho desiderato, come fanno tutti gli uomini, onore e utile: e n'ho conseguito molte volte sopra quello¹ che ho desiderato o sperato; e nondimeno non v'ho poi mai trovato drento quella satisfazione che io mi ero immaginato; ragione, chi² bene la considerassi, potentissima a tagliare³ assai delle vane cupidità degli uomini.

¹ sopra l'. Forse stava scrivendo anche qui, come in A e in B: «sopra l' disegno». ² che, chi: evidentemente derivato da B. ³ a spegnere; cfr. in A e in B: «estinguere». Dunque rifaceva in C tenendo sott'occhio almeno B.

A 34 –

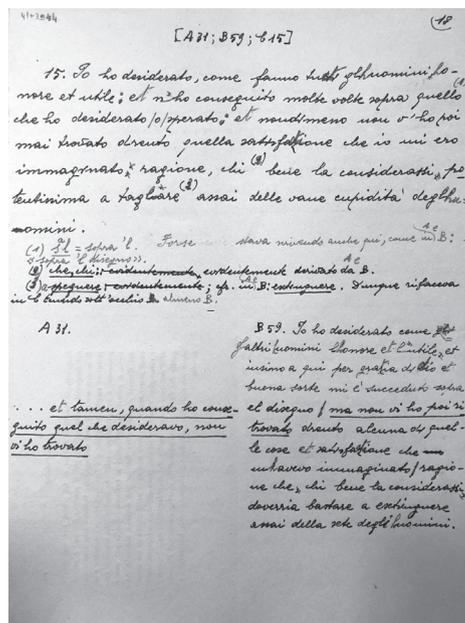
e tamen, quando ho conseguito quello che desideravo, non vi ho trovato

B 59. – Io ho desiderato, come gli altri uomini, l'onore e l'utile, e insino a qui per grazia di dio e buona sorte mi è succeduto sopra el disegno; ma non vi ho poi ritrovato drento alcuna di quelle cose e satisfazione che m'avevo immaginato; ragione che, chi bene la considerassi, doverria bastare a estinguere assai della sete degli uomini.

Ecco invece la testimonianza manoscritta del medesimo *Ricordo*, dalle carte del *Fondo Spongano*:

FIGURA 2

“Come lavorava Spongano”. Il *Ricordo 15* di Guicciardini nelle carte manoscritte (segn. Busta 58, 1, p. 18).



Non posso congedarmi dai *Ricordi* senza avere accennato a un problema ecdotico ancora oggi aperto, e cioè alla veste grafica da assegnare, in un'edizione moderna, ai testi antichi della letteratura italiana: questione annosa, su cui si confrontano posizioni diverse o apertamente in contrasto.¹⁷ Per Spongano la soluzione venne sempre dalla cosiddetta "linea Barbi-Parodi", che promuove l'adeguamento della grafia alla pronuncia rinunciando a cultismi e ad aspetti documentari a suo dire inutili: un metodo *tranchant*, non privo di rischi editoriali ma senz'altro propizio alla lettura dei fonemi complessi o non più in uso. Questa convinzione, corroborata dall'interesse per gli "strumenti", produsse intanto uno «Spoglio linguistico» di Guicciardini modello per le edizioni a venire; corredato da un «Glossario» che Spongano promosse a «interpretazione» dei *Ricordi* (pp. LXXV-CXLI; pp. 261-329):

Conduciamo questo spoglio sugli autografi (Q¹, Q², B e C), e lo riteniamo utile alla storia della lingua del Cinquecento nelle sue varie parti. Lo dividiamo per questo nelle seguenti quattro sezioni: *I Segni, I Suoni, Le Forme, I Costrutti*, a cui aggiungiamo infine una breve nota sul *Lessico*. [...] Il lettore avverta però di non prendere tutti per quesiti e segni di assoluta incertezza [...], di altro non si tratta che di usi vari e ugualmente ammessi, ai quali il Guicciardini rivolge la sua attenzione. *L'importante naturalmente sarà vedere come egli si regolò di fatto in quella varietà* [...]. Se ne trarrà così, insieme con la storia interna dei suoi usi linguistici, talvolta un segno importante [...] della posizione che egli tenne in mezzo ai contrasti che allora si svolgevano tra latino e volgare, tra usi dotti e usi popolari e tra forme fiorentine o toscane e forme delle altre parti d'Italia [...] («Spoglio linguistico», p. LXXV, mio il corsivo).

Spongano ebbe occasione di ritornare a più riprese sul processo grafico-interpretativo di un'opera antica, affrontandolo anche come presidente della Commissione per i testi di lingua: ad esempio con la «Nota al testo» della *Nicolosa bella* di Gianotto Calogrosso (1959),¹⁸ e con la compilazione di alcuni glossari. Giova perciò osservare "dal vivo" una sua pagina inedita, con una serie molto meditata di istruzioni per le grafie che intitolerei *Al servizio del lettore* (*Archivio della Commissione per i testi di lingua* 9. Segretariato Ezio Raimondi [...]. Commissione: Gestione Spongano, 10):

¹⁷ Si veda, a titolo esemplificativo, il dibattito sviluppato nel «Forum» su «Forme e sostanze: "Il Cortigiano" di Amedeo Quondam», con interventi di P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi, A. Quondam, in questa *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209.

¹⁸ G. Calogrosso, *Nicolosa bella. Prose e versi d'amore del sec. xv*, inediti a cura di F. Gaeta, R. Spongano, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1959, pp. XXVIII-XLI.

Imprese di scienza e di scuola,
Studi e problemi di critica testuale, *la Metrica*

Nel 1952 Spongano elabora un ambizioso progetto catalografico: la «Proposta di un Indice o repertorio generale delle nostre rime antiche».¹⁹ Lo scopo era di censire, in Italia e all'estero, i manoscritti dei secoli XIII-XV per ricavarne tutte le informazioni relative alle singole poesie (come «l'attribuzione, cioè il nome dell'autore, con i suoi estremi temporali e locali di nascita e di morte, quindi il genere e il metro lirico, gli estremi bibliografici» ecc.): e di pubblicarne poi un *Indice*. Spongano pensava insomma a un'opera «di ricognizione, di spoglio e di redazione» a tutto campo, ispirata sì alla Scuola storica, e specificamente alla sua anima bolognese (non a caso nella «Proposta» vengono citati i nomi degli antesignani Giulio Gnaccarini e Pietro Bilancioni, di Carlo e Lodovico Frati, e, dalla Commissione per i testi di lingua, di Francesco Zambrini e Salomone Morpurgo), ma soprattutto aperta agli studi del futuro.²⁰

Riferisco dalla «Proposta» qualche riga dove Spongano descrive l'*addestramento* alla critica dei più giovani: il filo conduttore dei suoi studi e del suo insegnamento. A suo parere gli «apprendisti» della letteratura non devono essere avviati a «lavori di analisi critica» superiori alle loro forze, ma introdotti al mestiere con «esercitazioni utili a carattere strettamente scientifico». È un'immagine della nostra ricerca molto più attuale di quanto non sembri; dove, assieme all'esortazione al *lavoro* (ovvero a «trasformare in *lavoro* scientificamente produttivo molta parte del *lavoro* svolto fin qui con carattere puramente accademico»), ritrovo un'altra parola usata da Spongano in ambito didattico, *esercitazione*:

[...] bisogna fare molto assegnamento sulla buona volontà, sulle abilità, sulla preparazione e sullo spirito di disciplina scientifica di elementi che, essendo giovani e appena alle prime armi, o quasi ancora del tutto inesperti dei mille problemi che una simile ricerca comporta, possono sembrare i meno adatti a compierla, perché i meno forniti appunto di quelle qualità. Ma, pure, *poiché sono proprio queste le*

¹⁹ Nel *Fondo Spongano la Busta 48* conserva alcune tappe redazionali della «Proposta», che venne poi resa pubblica nel 1953 (sul *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXXX, 1953, pp. 397-406, da cui si cita). Ne ho parlato diffusamente in «Voci del "Fondo"», pp. 59-63.

²⁰ Al progetto di quell'*Indice* sono lieta di avere in parte dato seguito io stessa, pubblicando con Bruno Bentivogli l'*Incipitario unificato della poesia italiana*, III, *Edizioni di lirica antica*, all'interno del progetto *IUPI* promosso dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara (Modena, Panini, 1990).

virtù che un maestro deve suscitare ed educare in loro, io mi propongo di addestrarveli con ogni mio potere, e penso che il modo migliore per farlo rapidamente, sicuramente e proficuamente, sarà quello di trasformare in lavoro scientificamente produttivo molta parte del loro lavoro svolto fin qui con carattere puramente accademico. Per quel che mi riguarda, intendo trasformare le loro esercitazioni didattiche, consistenti per lo più in qualche lavoro di analisi critica su temi a volte abusati, che converrebbe, se mai, far loro affrontare non al principio della loro carriera universitaria ma solo quando l'università li avesse avvezzi al metodo della ricerca, in esercitazioni utili e a carattere strettamente scientifico, facendoli lavorare insieme con me e cercando di abituarli a lavorare come me (pp. 402-403, mio il corsivo).

L'apprendimento di un «metodo», che trasformi un'esercitazione accademica in «spirito di disciplina scientifica», era insomma il primo obiettivo della *Proposta*. Il lavoro catalografico aveva però anche una mira più alta: «In questo modo la bibliografia s'avvierà a essere non puramente materiale, ma anche critica»; diventerà cioè «fondamento al giudizio di valore» sull'opera, a conferma del nesso che, secondo Spongano, collega filologia e critica nella pratica del testo.

Il progetto dell'*Indice* segnava anche l'avvio dei lavori, per “frammenti” e documenti, della sezione sul Quattrocento volgare di cui Spongano, come maggiore esperto, era stato incaricato nei primi anni Cinquanta per la collana della *Letteratura italiana. Storia e testi* della Ricciardi. A lui, in particolare, avrebbero fatto capo il volume sulla *Poesia volgare del Quattrocento* e l'edizione del *Morgante* di Luigi Pulci. Del progetto è conservato nel *Fondo Spongano* il ricco e minuzioso iter preparatorio, con i documenti relativi all'incarico e soprattutto con elenchi e prime ricerche, del maestro e degli allievi, sui *Lirici volgari del Quattrocento* (Busta 48, 1-2-3).

Dispiace che entrambi i progetti siano fra le “incompiute” di Spongano: ciò che ne resta nelle sue carte inedite meriterebbe quindi un supplemento di indagine, non solo per analizzare l'archivio dello studioso ma per ricostruire un capitolo della storia e della critica letteraria nell'Italia del secondo dopoguerra (quello, per intenderci, che porta all'edizione in due volumi, nel 1960, dei *Poeti del Duecento* a cura di Gianfranco Contini e, nei decenni, alle altre pietre miliari della collana). Un cerchio che si è chiuso è invece il catalogo delle pubblicazioni della bolognese Commissione per i testi di lingua, di cui Spongano ha lasciato testimonianza manoscritta in decine di *Schede* descrittive (Raffaele Spongano, *Schede per un Catalogo*, 2011): ne ha curato l'edizione postuma, completandolo sino ai giorni nostri, Andrea Campana su impulso dell'allora Presidente della Commissione, Emilio Pasquini. Il quale ha riepilogato così gli antefatti e le prime fasi dell'impresa:

Di fatto, in quegli anni Cinquanta, lo Spongano, a margine di una serie di tesi filologiche per il recupero dei canzonieri del “secolo senza poesia”, avviava una ricognizione sistematica dello schedario della Biblioteca Universitaria Bolognese affidando ai singoli allievi un certo numero delle mitiche cassette lignee con schede manuali, in bella scrittura. [...] Quel che è certo è che negli anni successivi, abbandonata quell’impresa titanica, anche per il rarefarsi degli allievi disponibili per l’improba fatica, fu lo stesso Spongano ad avviare personalmente la compilazione delle schede che noi oggi finalmente pubblichiamo, in vista di un «Catalogo di tutte le opere della Commissione per i testi di lingua pubblicate nei suoi primi cento anni di vita (1861-1960)».²¹

Di questo lavoro catalografico segnalò, per tutte, la scheda di Spongano relativa all’edizione critica dell’*Orlando furioso secondo l’edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e di Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960: un modello di erudizione e di sintesi bibliografica esemplare, redatto «a parziale documentazione del frutto che tramandavano i cento anni» della Commissione.²²

E andò a buon fine anche il volume degli *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di Studi di filologia italiana promosso a Bologna nel 1960 per il centenario dalla Commissione per i testi di lingua (Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, fuori collana): un monumento della “nuova filologia”, che ha consegnato «lezioni di metodo» ed «esempi istruttivi» ai decenni a venire (non c’è manuale di filologia italiana che ancora oggi non lo citi per i singoli, vitalissimi interventi, di Franca Ageno e Cesare Segre, di Gianfranco Contini e Maria Corti, di Ezio Raimondi e Domenico De Robertis e di tanti altri ancora). Come Spongano ribadì, il volume rispecchia la sua idea della filologia, che di «giudizi e intuizioni e persino di sensibilità critica si avvale nel suo stesso farsi, e non ne può prescindere [...]»: della filologia che non è ausilio ma procedimento storico, e, in ciò, scienza morale non scienza naturale» («Premessa», p. vii); un binomio che non è connubio ma «unità», già propria di studiosi «cui spettò il compito, svecchiando metodi e problemi, di instituirne dei nuovi e di preparare la strada ai Parodi e ai Barbi, maestri dei maestri di oggi» (Ivi, p. v).

Della sua gratitudine nei confronti dei colleghi che avevano collaborato all’impresa resta traccia nelle parole che chiudono l’inaugurazione del Convegno:

²¹ Così E. Pasquini, «Premessa» a R. Spongano, *Inediti o rari: schede per un Catalogo*, a cura di A. Campana, con il contributo di S. Sampaolesi, premessa di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2011, pp. v-vi.

²² *Inediti o rari*, pp. 160-163 (pubblichiamo la scheda fra i «Testi»): la cit. da p. 163.

Ed ora desidero rivolgere un particolare, affettuoso ringraziamento a tutti questi Maestri: se qualche cosa che meriti plauso si è fatta nella Commissione, è opera del Loro consiglio, a me è spettato unicamente di eseguirla. L'ho eseguita secondo le mie povere forze, e chiedo perciò scusa a ciascuno di Loro se non sempre ho saputo fare quello che Essi desideravano. Sappiano che lo desideravo anch'io, per l'affetto che mi lega a tutti loro e per l'onore che mi fa la loro compagnia.²³

Le ho volute ricordare a riprova della schietta personalità dell'uomo, che non taceva i propri meriti ma non sentiva l'ombra di quelli degli altri.

Altra opera "di scuola" in anticipo sui tempi – e quindi destinata a durare – è il manuale di *Nozioni ed esempi di metrica italiana* (un titolo che come sempre va dritto al centro: Bologna, Pàtron, 1966, più volte ristampato), che si segnala per la concisa tassonomia e la ricchezza dei testi poetici. La parte normativa è infatti composta da brevi schede tecniche con descrizione del metro e delle forme, e occupa un numero contenuto di pagine (le *Nozioni*, pp. 11-69); a prevalere, anche didatticamente, è l'ampia antologia di opere antiche della letteratura italiana, dagli *Anonimi* dei primi secoli alle *Origini* e, via via, ai «Tentativi di versi classici» (gli *Esempi*, pp. 73-382). È un campionario di forme metriche canoniche o, all'opposto, inusuali (vi troviamo ad esempio il *serventese ritornellato* di Gidino di Sommacampagna, o la *madrigalesca* del Lasca), che, mentre testimonia la dottrina dell'antologista, invoglia il lettore alla curiosità nella ricerca e all'esercizio della memoria e del commento. Spongano, da tenace "pedagogo", chiude la premessa al volume con queste parole:

La riflessione sul senso letterale dei testi non è forse mai troppa, e, per la destinazione che questo libro vuole avere, gioverà – crediamo – col suo esempio, alla ginnastica dell'attenzione nei giovani che lo useranno, ridestandoli dall'abitudine alla distrazione e all'approssimazione, a cui troppe altre cose oggi li invitano e fors'anche li costringono (p. 7).

L'autore aveva ragione affermando che *Nozioni ed esempi* non sono «un trattato di versificazione e metrica, ma una semplice guida a riconoscere versi e metri» (p. 16). Di nuovo un "eserciziario", insomma, che mira a produrre i dati fondamentali per avviare a ricerche più specialistiche: ma occorre una conoscenza profonda delle forme per rendere possibile una sintesi come questa. Non a caso i due medaglioni dedicati

²³ Dalla conferenza inaugurale di Raffaele Spongano per «I cento anni della Commissione per i testi di lingua nel discorso del suo presidente», *Bologna. Rivista mensile del Comune*, 1 Aprile 1960, pp. 68-70: 70.

a *La metrica barbara* e alla *Ballata romantica* (pp. 65-70) sono, nella loro concisione, esemplari di una stilistica applicata, quasi con *nonchalance*, alla storia letteraria:

Carducci [...], pur conoscendo direttamente e profondamente le risorse e gli effetti dell'esperimento tedesco, batté invece, consapevole o meno, la via della più remota tradizione nostrana, quella che abbiam detto risalire alle origini stesse della versificazione volgare, e che già il Rinuccini e il Chiabrera nel secolo xvii, il Rolli, il Fantoni ed altri nel xviii, sebbene con minore potenza d'ala, avevano ripetutamente tentato di percorrere prima di lui (p. 66).

Questo solo per rimanere nell'ambito dei volumi e dei progetti più noti: la concretezza tecnica di Spongano reclamava l'addestramento degli allievi tramite l'uso di strumenti formativi.²⁴ E tutto ciò era già ben chiaro nelle osservazioni giovanili su «Alcune storie letterarie» (1931), con il richiamo al *certo* contro i verbalismi vacui e dispersivi del presente.

Buonaccorso e dintorni. Prosa d'arte

Di competenza metricologica (e di critica dello stile) Spongano darà ancora prova. Gli anni Settanta segnano infatti il suo ritorno al prediletto Quattrocento volgare, con l'edizione delle *Rime* dei due Buonaccorso da Montemagno (Bologna, Pàtron, 1970) e con quella dei *Rispetti e strambotti del Quattrocento* (*I "Rispetti di più persone" nel Ms. Can. it. 99 della Bodleian Library di Oxford*, Bologna, Tamari, 1971). Dopo l'impresa del Guicciardini – ma in modi diversi – è l'appello a una filologia non convenzionale, con inchieste su attribuzioni dubbie guidate dallo strumento dello stile (una stilistica, s'intende, che non è giudizio di valore ma veicolo di riconoscimenti di autori e di forme): in entrambi i casi una revi-

²⁴ Ho parlato più volte della cura con cui Spongano professò l'insegnamento: e alcuni titoli della sua bibliografia lo confermano. Si va dalla *Guida allo spoglio di manoscritti e stampe per il repertorio generale delle nostre rime antiche* (Bologna, Azzoguidi, 1959) – in opuscolo non venale donato agli studenti dei suoi corsi ad anticipazione della *Metrica*, con la presentazione di una *Scheda modello del Repertorio*, p. 3 –, agli *Schemi di Storia della letteratura italiana*, composti a riepilogo dell'opera del maestro Attilio Momigliano, a «stimolo della riflessione non meno che della memoria» degli allievi (Bologna, Pàtron, 1963); alla *Antologia della letteratura italiana*, più volte ristampata dal 1940 (Milano-Messina, Principato), nella scia di quella di Attilio Momigliano (in tre volumi: da ultimo, Bologna, Pàtron, 1968 e ss.): con sobrio apparato di note e ricorso alla critica pregressa alla maniera di Carducci (fra i nomi più citati quelli di De Sanctis, Carducci, Croce, Sapigno).

sione del cosiddetto “secolo senza poesia”, ispirata alle ricerche storiche otto-novecentesche, e però sorretta da una nuova sensibilità testuale. Sono le sue ultime fatiche filologiche.

Pubblicati a puntate anche negli *Studi e problemi di critica testuale*,²⁵ i *Rispetti e strambotti del Quattrocento* portano alla luce una silloge medicea di intonazione popolareggiante, di cui Spongano pubblica le 544 ottave corredandole di note filologiche ed esegetiche, e «componendo armonicamente il tutto in un discorso denso e non privo di estri, di tono [...] carducciano» (si parla ovviamente del Carducci dell'*Antica lirica italiana* e delle rime di Lorenzo de' Medici e del Poliziano).²⁶ Se l'intento era di tratteggiare un'immagine letteraria di quel repertorio («qualche aspetto di bellezza», dice Spongano), alla quale concorrono tanto gli strumenti del filologo quanto la sagacia del commentatore, lo scopo è riuscito: ma, col senno di poi, sono meno presenti quelle nozioni di “filologia materiale e del macrotesto” che oggi riterremmo indispensabili all'esame di un manoscritto come questo. Riporto invece alcune parole dell'«Introduzione», che illustrano certe movenze della «civiltà letteraria del Quattrocento» valutandone la «fusione dell'elemento popolare col dotto» (pp. 12-13):

La raccolta che pubblichiamo ha questo eminente pregio rispetto a tutte le altre simili di rispetti anonimi. Quelle non hanno fisionomia e accumulano intorno a qualche rara gemma molto tritume, questa è invece un'accurata scelta di tutto quel che al gusto del raccoglitore si presentava con qualche aspetto di bellezza e, ad ogni modo, come cosa d'arte; quelle sono pure, per lo più, anche linguisticamente, rozze e informi, e questa, pur nella varietà degli autori a cui i singoli componimenti possono appartenere, si presenta invece come una spiccatissima testimonianza di un larghissimo fenomeno di coinè letteraria, già tutta votata a un ideale di eleganza anche nel maneggiare un genere di origine e tradizione popolare: monumento e documento, finora mal considerato, d'un preminente aspetto della civiltà letteraria del Quattrocento, quale fu, pur nella convivenza di entrambi, la fusione dell'elemento popolare col dotto, ed anzi la assunzione dell'uno nell'altro.

Per venire infine alle *Rime dei due Buonaccorso da Montemagno* (Introduzione, testi e commento di Raffaele Spongano, Bologna, Pàtron,

²⁵ *Studi e problemi di critica testuale*, 1, 2, 3, 4, 5, 7 (dall'ottobre 1970 all'ottobre 1973). L'edizione in volume dei *Rispetti* fu poi corredata dalle «Correzioni, aggiunte e postille ai “Rispetti di più persone”», *Studi e problemi di critica testuale*, 19 (1979), pp. 17-23.

²⁶ Forti, «Raffaele Spongano», p. xxx.

1970), l'indagine, di durata assai lunga, aveva prodotto un primo risultato con il riconoscimento di «Sei sonetti di Buonaccorso da Montemagno da restituire a Gian Giorgio Trissino» (*La rassegna della letteratura italiana*, serie 7, a. 60, 1956, pp. 299-305); era proseguita con un saggio su «Stilistica e filologia nella discriminazione delle *Rime* dei due Buonaccorso da Montemagno» (*Ivi*, a. 61, 1957, pp. 1-11), e infine, dopo un quindicennio di ricerche, era approdata all'edizione critica. La procedura adottata da Spongano – che lui stesso definisce di «vaglio critico» (p. xcvi: la troviamo documentata *in progress* nel *Fondo Spongano, Busta 62*) – sta nell'esame integrale, sorretto dai *dati di fatto* e dagli *strumenti di espressione*, di un problema ritenuto insolubile dalla filologia di oltre due secoli:

Il vaglio critico non può essere che l'esame dei dati di fatto e degli strumenti di espressione.

In filologia noi siamo abituati ad affidarci più strenuamente ai primi che ai secondi, toccando i quali abbiamo timore di sconfinare dal nostro campo; e siamo abituati piuttosto a fermarci rassegnati che a proseguire tenaci, quando i primi vengano a mancare. Ed è stata forse proprio questa la ragione per cui una questione così intricata ma così interessante come la nostra, che incuriosisce e tenta da oramai più di due secoli, non è stata ancora avviata a soluzione. Eppure, quando mancano o quando si esauriscono i primi, è indispensabile rivolgersi ai secondi: indispensabile e – bisogna subito aggiungere, a giudicare almeno dal nostro caso – straordinariamente più fruttuoso di quel che si crederrebbe («Introduzione», p. xcvi).

Sono una quarantina le rime che il censimento delle fonti, che conta 78 manoscritti, assegna indistintamente a uno stesso autore (appunto un Buonaccorso da Montemagno) ma che, per ragioni di contenuto, devono essere invece restituite singolarmente a due rimatori omonimi, nonno e nipote, vissuti e operanti fra Tre e Quattrocento. Secondo Spongano, il processo editoriale deve quindi chiamare in causa la canonica filologia di copia (con descrizione dei testimoni, tavole di errori e di concordanze, *emendatio*, elenchi di *Lezioni sicuramente buone contro tutte le altre sbagliate* ecc.) e l'esame stilistico dei testi, risolutivo: la cosiddetta “prova regina” che Contini applica al *Fiore*. Ecco come la descrive il filologo, parafrasando il linguaggio del critico d'arte:

Separare, scrostare, e, finalmente, distinguere per raffigurare. Sembrano tutte operazioni filologiche, qual più e quale meno con qualche presupposto o con qualche semplice corollario stilistico, da compiersi cioè con quel tanto di considerazione dell'*usus scribendi* che aiuta ogni attento filologo; ma l'ultima delle tre non è veramente tale. Almeno per lo stato particolare e singolare di questa

ricerca, che io non so in quanti altri casi si possa ripetere, [...] la terza operazione è prevalentemente stilistica ed è la sola, credo, che apra la via a quella filologica tanto che, laddove questa si presenta di per sé assolutamente insolubile, quella starei per dire che non solo la risolve e la certifica ma addirittura la mette in essere («Introduzione», p. xcvi, mio il corsivo).

Così Fiorenzo Forti ha riassunto infine l'impiego dei «caratteri stilistici» in questa singolare procedura ecdotica:

Individuato tra [i codici] un gruppo che raccoglie insieme, nel medesimo ordine, una serie di 27 sonetti e tre componimenti di altro metro, lo Spongano muove dall'esame del primo dei sonetti, nella lezione del codice 820 della Capitolare di Verona, il più antico testimone e il più fedele per colorito linguistico, ne fa emergere i caratteri stilistici e li confronta sistematicamente coi modi degli altri componimenti della serie, sottolineando gli stretti vincoli che stringono il primo sonetto ai seguenti; applica poi metodicamente il procedimento a tutti i componimenti della sequenza. Appare così, nitidissimo, un particolare reticolo espressivo che lega tra loro almeno diciotto di quei componimenti, mentre quattordici sono vincolati da altri legami e ancora altri nessi ne congiungono tra loro sette: tali particolari convergenze si fondono in una generale convenienza che rivela senza ombra di dubbio un unico autore.

Nel già confuso corpo di rime viene così a distinguersi un gruppo sicuramente appartenente a uno dei due rimatori, il quale non può essere che Buonaccorso il giovane. [...] Se poi si esamina sotto il profilo tematico il piccolo canzoniere ricostruito su questi fondamenti – 26 sonetti, un madrigale, una stanza di canzone – il circolo ricognitivo si chiude perfettamente.²⁷

Del Quattrocento Spongano aveva però dato anche altri saggi di lettura. Pubblicata nel 1959 presso la Commissione per i testi di lingua, la *Nicolosa bella*, prosimetro bolognese di un autore identificato come Gianotto Calogrosso da Salerno, era stata affidata alle cure di Franco Gaeta che ne aveva scoperto il testimone unico nel ms. di Parigi It.1036; ma Spongano aveva affiancato l'impresa dapprima fissandone le norme grafiche e linguistiche, e poi componendone una lettura di gusto quasi romanzesco («Un libro di prose e versi d'amore del Quattrocento bolognese», *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna*, Nuova Serie, XI, 1959-1960, ma 1964, pp. 97-118). Composta probabilmente negli anni Cinquanta del Quattrocento, la *Nicolosa bella* presenta una particolare commistione di prose e versi: Spongano si dice certo che siano usciti tutti dalla stessa penna, e che componano un

²⁷ Così Forti, «Raffaele Spongano», pp. xxvii-xxviii.

libretto unitario dove, per la prima volta nella poesia italiana di matrice petrarchistica, la voce del nobile protagonista (Filoteo) si alterna a quello della sua corrispondente (madonna). È un'osservazione acuta, formalizzata in un'elegante "prosa d'arte" che, col passare degli anni, diventa la cifra espressiva del critico-filologo:

Oh, paziente, ed oh, fortunato Calogrosso! Chi sa come prolungasti tu la tua compiacenza, per trattenermi più a lungo in quella compagnia! Tu confidente, tu interprete, tu narratore e cantore di quelle grazie, dovevi pur vagheggiarle in qualche modo per fare tutto questo, come l'hai fatto: cioè con qualche convinzione («Un libro di prose e versi», p. 22).

La stessa scrittura «un po' anticata» (Pasquini) è in alcune pagine di Spongano su Carducci («Ethos ed epos dell'anima carducciana», 1957), da leggere come riprova di una critica impressionistica che è ormai quasi al tramonto, ma viene rivitalizzata dal richiamo alla storia e dall'empatia mimetica della prosa:

Si pensò che potesse riuscire utile il dibattere alcuni problemi che investono sì le linee di forza della personalità e della poesia di Carducci, ma più dal punto di vista della storia che da quello della biografia, per vedere di conoscere meglio, da storici non biografi, l'importanza di quell'uomo nella vita e nella storia d'Italia [...] (p. 417).

Su dal pianto del cuore viene tutta l'estasi della sera che scende fra i cipressi di *Davanti San Guido*, invitando alla pace e ai ricordi l'anima del poeta: che non era fatta per lottare, ma per sognare: almeno in quanto anima di poeta. Si è tanto insistito sopra un Carducci lottatore e sulla figura del leone maremmano, che, a mio modesto avviso, s'è finito per falsarne i tratti e, sempre secondo me, è tempo oramai di respingere questa figurazione stereotipa e troppo esteriore e cercare di delinearne un'altra più intima e vera, più mobile e inconsunta (p. 424).²⁸

Ultime esperienze di lavoro

Spongano solo raramente ha definito le proprie scritture «esercizi»: e in effetti esse furono piuttosto prove fatte e finite, «cose» da studiare, studiate e infine consegnate al lettore perché ne cogliesse il «frutto». Il suo fu un «lavoro», come scrisse nelle prime righe della sua prima pagina critica, quasi a esergo di tutto ciò che sarebbe venuto: «V'è un atto nella

²⁸ «Ethos ed epos» fu orazione inaugurale delle celebrazioni bolognesi del cinquantenario carducciano (1957), per poi confluire nel misc. *Carducci. Discorsi nel cinquantenario della morte* (1957), Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 417-430.

nostra vita pratica capace d'esser vissuto come un sentimento, il lavoro» («Poesia di Sicilia», p. 1). A questo mio resoconto manca quindi il congedo per chiudere l'esperienza fatta e non intenderla solo come esercizio: perché di una *elaborazione* (*ex-laborare*) effettivamente si tratti. Ho perciò voluto rileggere due dei suoi ultimi scritti, dedicato uno al *mio* Petrarca (1983), l'altro alla *sua* vocazione per la parola, di cui Spongano ha inteso dare testimonianza sino all'ultimo con le «Esperienze di lavoro di un lessicografo artigianale» (1986).

Il primo in ordine di tempo, «Francesco Petrarca tentato di morire» (*Studi e problemi di critica testuale*, 27, 1983, pp. 55-67), rompe il silenzio sul Canzoniere praticato da Spongano nel lungo arco della sua carriera scientifica: e lo fa con la lettura della canzone 29 (*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*), sottoposta alla medesima decostruzione e ricostruzione stilistica dei saggi degli esordi. Si riconosce bene il metricologo, che fa scaturire dalla ricercatezza verbale e metrica del componimento l'unicità della sua *esperienza*:

Il canzoniere petrarchesco non descrive in nessun altro componimento una situazione del genere, e forse appunto per questo nessun altro componimento ne ripete o ritenta la struttura. Forse l'irripetibile della vita fu anche l'irripetibile dell'arte, perché non crediamo che un'esperienza spirituale come questa [...] potesse variarsi nei modi: fu esperienza certo sofferta, ma invariabile, culminante in modo intenso tanto che, quanto ad esser espressa, poteva venire espressa una volta sola per tutti e non più (p. 56).

La prosa d'arte si è affinata sino all'elzeviro, spogliandosi quasi del tutto delle note bibliografiche; e appunta l'attenzione alla psicologia del poeta che è anche quella di ogni uomo (non ha detto Borges che tutta la letteratura è, infine, autobiografica?). L'umanità ormai scoperta dello studioso va di pari passo con la fluente disamina dello stile:

L'elegantissimo artista ha detto dunque in una pur chiara e incisiva litote quello che altri avrebbe detto con una espressione senza rilievo: «È questo il mio affanno più grave!». Ma la chiarezza della incisiva litote non si coglie fuori dal contatto con l'intimo del testo, che non fu la lode di Laura, ma il dominante fantasma del suo fascino (p. 65).

Spongano professa invece un'estrema e ancora vivace lezione di linguistica nelle «Esperienze di un lessicografo artigianale» (1986).²⁹ La con-

²⁹ Anticipato in *Studi e problemi di critica testuale*, 31 (1985), pp. 51-61, poi pubblicato in *Lessicografia, filosofia e critica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi

sapevolezza della parola, dice il vecchio maestro ritornando alle convinzioni del passato, deve provenire al lessicografo artigianale – che è lui stesso – dal «centro generatore» del testo, dove sta la sua «giustificazione intrinseca». Nel ripercorrere – e nell'additare a modello – le esperienze di chi ha lavorato «prima di ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione», sembra di risentire le lontane istruzioni per i compilatori dell'*Indice o repertorio generale delle nostre rime antiche* (1953):

La prima esperienza del lessicografo artigianale è che egli non dispone di un qualsiasi mezzo meccanico per ritagliarsi in pezzi il testo, isolandone, parola per parola e vocabolo per vocabolo, i contesti di ricorrenza: se lo facesse a mano, impiegherebbe un tempo interminabile e forse perderebbe via via il filo dell'opera, la consapevolezza di quel centro generatore dove sta la giustificazione intrinseca del vocabolo di sfumatura e di significato preciso [...].

Mancandogli dunque l'opportunità e vantaggio o presidio del mezzo meccanico, egli ne deve prescindere, contentandosi di isolare e schedare, nell'istante della lettura, la parola col suo significato, il vocabolo col suo senso immediato. E proprio qui, in questa quasi perigliosa scorciatoia dell'operazione altrimenti lunga e tediosa e forse alla fine fuorviante, si presenta per lui il bello e il vantaggio: la sua registrazione immediata avviene in piena luce mentale, nel vivo del filo dell'opera, nel mentre egli sta lavorando prima di ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione, compiendo un'operazione di sintesi istantanea (p. 35).

All'inizio di questo percorso avevo parlato della *parola*; e ora la ritrovo qui, nel cuore di una sintesi che riassume il metodo dell'insegnante e dello studioso: e un po' commuove quel richiamo alla *piena luce mentale* e al *vivo filo dell'opera* alla quale Spongano ci ha sempre sollecitati; e all'esperienza di *ingegno* e di *penetrazione* che produce *il bello e il vantaggio* del nostro lavoro.³⁰

(Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1986, pp. 35-44. Il titolo del saggio sembra riecheggiare quello dell'intervento di Gianfranco Contini («Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano») per il volume degli *Studi e problemi di critica testuale* pubblicato dalla Commissione per i Testi di lingua nel 1961 (pp. 241-272).

³⁰ I titoli in realtà non si arrestano qui, perché Spongano torna ancora, da ultimo, su Dante e Galileo: «Per "Vita Nuova" XII, 7», *Studi e problemi di critica testuale*, 34 (aprile 1987), pp. 5-8; «Due studi di prosa. 1. La prosa di Galileo. 2. Galileo scrittore», *ivi*, 42 (1991), pp. 93-121.

Impegno civile e culturale

Un settore circoscritto ma non marginale dell'opera di Spongano (al quale dedico solo poche ma doverose battute, in chiusura) è riservato alla partecipazione alla vita del Paese: con articoli brevi, spesso polemici, affidati ora alla bolognese *Voce liberale* (1945), ora al *Resto del Carlino*, alla *Stampa* e al *Mondo* (1956, 1961-1962). È un florilegio di riflessioni sulla «*Tragedia economica dei dipendenti statali e degli operai*» (VI, 10 agosto 1945), oppure sulla «*Crisi della scuola*» (RC, 6 febbraio 1956): due temi in sintonia con la sua concretezza nella ricerca di soluzioni dignitose per la società e la cultura.

Chi ha conosciuto Spongano ricorda bene la sua solida esperienza del mondo: da *buon massaiò*, come dicevano senza ironia quelli che gli volevano bene (e che con ciò richiamavano anche la lettura albertiana del maestro); con l'operosità che l'aveva indotto a progettare fra i primi la fondazione dell'Università di Lecce e a partecipare ai lavori del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Nel 1953, assunta dopo Carlo Calcaterra la presidenza della Commissione per i testi di lingua di Bologna (che lasciò nel 1986), Spongano "rifondò" l'istituzione tessendo con vera perizia una rete di collaboratori e di progetti editoriali:³¹ ne sono scaturiti volumi di sobrio rigore filologico e talvolta capolavori, che comprendevano descrizioni di testimoni, note al testo e note grafico-linguistiche, glossari, indici ecc. (la sua filologia, come la sua critica, rinviava naturalmente agli strumenti del "mestiere"). Alla canonica filologia di copia si affiancavano la filologia d'autore, la filologia delle strutture e la filologia delle attribuzioni e delle forme, con la sanzione dei metodi della "nuova filologia" applicati in particolare alla poesia: si va dalle *Rime e lettere* di Pietro Jacopo de Jennaro a cura di Maria Corti (1956) all'*Orlando Furioso* di Santorre Debenedetti e Cesare Segre (1960), dalle *Rime* di Chiaro Davanzati a cura di Aldo Menichetti a quelle del Saviozzo a cura di Emilio Pasquini (1965), dalle *Poesie musicali del Trecento* a cura di Giuseppe Corsi (1970) a quelle di Niccolò Tinucci a cura di Clemente Mazzotta (1974) e a molto altro ancora.³²

³¹ Spongano ne ha tracciato la storia in *I cento anni della Commissione per i testi di lingua*, cit.; mentre il resoconto più aggiornato delle pubblicazioni della Commissione durante la sua presidenza spetta, dopo Pasquini, a B. Bentivogli, «Francesco Zambrini e Raffaele Spongano: fondazione e rifondazione della Commissione per i testi di lingua», in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, Atti del Convegno di Studi (Bologna, 4-5 novembre 2021), a cura del Consiglio della Commissione, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 119-128.

³² Sempre sotto la guida di Spongano la Commissione per i Testi di lingua, ampliando il proprio raggio d'azione alla critica letteraria, pubblicò anche importanti Atti di con-

Da uno spirito di consapevole e fiduciosa intrapresa nasce nell'ottobre 1970 anche la rivista semestrale fondata e diretta da Spongano sino al n. 50 dell'aprile 1995, gli *Studi e problemi di critica testuale*: quasi come emanazione del Convegno bolognese del 1960 di cui reca il titolo, e, «pur senza una dichiarata affiliazione» (Bentivogli), in simbiosi con l'operato della Commissione. Inutile soffermarsi sul suo impegno di lettura, correzione, scrittura (con articoli, recensioni, «ragionati» e innumerevoli spogli del «Giornale storico della letteratura italiana», il faceto «Fuorisacco per favola»; e poi, a partire dal 1978-79, con la serie delle «Curiosità»):³³ Pasquini l'ha definito – dando voce a tutti noi che assistevamo alla nascita di ogni numero, e ciascuno per la parte assegnata vi collaborava – un «pacato eroismo quotidiano». Questa l'uscita di scena con il «Congedo» (1995), dove Spongano parla di sé con il consueto senso di responsabilità:

Fondai questa rivista nel 1970, ponendola sotto gli auspici della benemerita Cassa di Risparmio di Bologna, e le diedi a simbolo significativo il telaio artigianale con la figura delle tessitrici all'opera. Le assegnai per titolo quello sotto il quale dieci anni innanzi avevo adunato il convegno per il centenario della bolognese Commissione per i testi di lingua. [...] Era mio intendimento agire in una scuola di libera promozione, fra Colleghi di studio sparsi in tutto il mondo e giovani d'ogni parte, desiderosi a loro volta di conoscere e praticarne la lezione.

Conosciamo in tanti quella rivista, e ne abbiamo respirato sotto la guida di Spongano una certa «aria di famiglia» (così Forti, «Raffaele Spongano», p. xxxi) – fatta di incoraggiamento, di addestramento e di strenua vigilanza sui risultati –, che ha avviato al lavoro molti di noi. Era appunto la sua lezione, della quale le pagine che seguono intendono dare una testimonianza.

vegni, come gli *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1962, 3 volumi, e, nel 1967, il misc. *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, cit. Da non dimenticare, infine, nel 1987, il *Convegno di studi in onore di Francesco Zambrini nel centenario della morte*, Atti del Convegno (Faenza, 10-11 ottobre 1987), Faenza, Società Torricelliana di Scienze e Lettere, 1989: con il quale Spongano volle «onorare» il fondatore della Commissione evitando di sottoscrivere in prima persona l'iniziativa, ma essendone di fatto l'ideatore e l'organizzatore: ricostruisce esemplarmente il «caso» Bentivogli, «Zambrini e Spongano», pp. 122-123.

³³ Di nuovo la parola va a Bentivogli, «Zambrini e Spongano», pp. 121-122, per ripercorrere nei particolari e nel giudizio complessivo la nascita della rivista e l'impegno ivi profuso dal fondatore.

1.

Parini: insufficienza fantastica e arte della caricatura¹

Il Parini, per quanto possa sembrar facile affermare che era un po' fuori dalle correnti filosofiche, ne era invece informato almeno come ogni persona colta del tempo, e non soltanto informato per notizia e conoscenza di singoli libri e singoli scrittori di dottrine sensistiche, ma formato anche talmente da dividerne atteggiamenti, pensieri, credenze, in virtù di quell'effetto che conseguono sempre le dottrine più volgarmente diffuse, quand'esse non siano, come quelle sensistiche non erano, atteggiamenti di curiosità non pure scientifica, ma corrispondano e rappresentino tutta la formazione spirituale della società in mezzo a cui sorgono. Tali dottrine allora diventano il credo non d'un uomo, ma di genti e generazioni diverse, finché queste appagano in esse le esigenze di quella che gli antichi dicevano *forma mentis*, e noi, con vocabolo che non sempre si presta ad adeguata significazione, chiamiamo *cultura*.

[...] Non credo che si dia lettore di buon gusto, che, per quanto appassionato, possa tirare innanzi o avvertire una sola potente aggettivazione poetica nel *Giorno* prima di essere costretto dal procedimento stesso a osservare che la propria fantasia stenta a trovare un punto d'appoggio, che ci vuole pazienza a seguire il poeta laddove vuol condurci. E questo difetto generale di procedimento, minutamente notato dal Momigliano nel suo commento al *Giorno*, nacque, a mio parere, non meno da convincimenti dottrinari e simpatia artistiche coerenti con l'analitica del poeta, che da nativa insufficienza fantastica.

Voglio dire che il Parini si trascinò nelle parti stanche dell'opera sua non perché avesse bisogno di riempirle pur che fosse, ma perché s'illuse che l'attenzione sensibile tenesse il luogo della poesia. E tutto lo studio amoroso di eleganza gli dette questa illusione: che il *nitore* equivalesse l'*espressione* «degli oggetti dell'arte», com'egli li chiamava.

Per questo molte descrizioni del Parini, e specialmente quelle degli oggetti, molte eleganti perifrasi che accompagnano la rappresentazione di questi oggetti sono così evidenti al lettore, eppure non esercitano suggestione poetica. Essi sono, si può dire, visti e osservati chiaramente, e perciò fissati, ma non risplendono di quella indefinita atmosfera in

¹ R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Parte II, Terza edizione riveduta, Bologna, Pàtron, 1964, pp. 81-106 (cap. II, «Dai convincimenti dottrinari all'arte»), con tagli.

cui pare che le cose vivano per la fantasia e per essa vibrino una luce perpetua.

[...] Tuttavia un'aggettivazione che colpisse per la immagine sensibile giovava al Parini tutte le volte che la sua arte s'aggravava nei limiti della caricatura, che, in lui, preferisce il disegno al sentimento delle cose; e noi abbiamo già notato ad altro proposito quel «fluido» del principio della dedica alla Moda. Non diverso effetto, cioè d'una figura disegnata, offre il maestro di ballo quando «qual testudo»² contrae alquanto il suo collo; e simile, per quanto più mosso, è l'effetto di quel «convulso»³ detto del piede del giovin Signore che sta per infuriare contro il parrucchiere. Così pure in quell'«impaziente»,⁴ detto di lui nell'atto che «affretta e sprona» il miniatore a mostrargli il medaglione, c'è la impazienza tutta esteriore e mimica (come dice appunto l'«affretta e sprona») che rivela la smorfia di questo fantoccio poco prima adiratosi col parrucchiere, poi servitosi dal merciaiuolo, ora incontinentemente dinanzi al piacere di mirare il ritratto o suo o della dama. Egli si mostrerà «vie più rigido assai»,⁵ ove si tratti di mirare l'immagine propria: e voi vedete la sua figura irrigidirsi in un cipiglio ch'è una smorfia. Quivi stesso tutto termina con una capricciosa, agile improvvisazione caricaturale, dove l'evidenza è appunto tutta nel disegno, poiché «troppo brune» le guance, «mal frenata» la bocca, «camuso» il naso potrà vedersi il giovin Signore in quell'immagine!⁶

Le pose del giovin Signore offrono spesso materia a quest'arte caricaturale che si diverte a disegnare il momento comico in cui la figura s'irrigidisce. Così è quando egli loda o riprende il miniatore «non men fermo d'allor che a scranna siede Rafael giudicando»,⁷ e «grave»⁸ comparte i nomi dei più illustri pittori alle «tavole ignote»: dove il ridicolo è gettato sul presuntuoso ignorante dal disegno stesso della sua figura ottenuto con quei due aggettivi, «non men fermo» e «grave». Così, fuggevolmente colta, ma non meno evidente è la caricatura della sua posa in quell'altro «grave» che lo dipinge seduto alla consulta degli specchi.⁹ Altra caricatura di una posa è nell'«economa»¹⁰ lente, che «presiede»

² *Mattino*, v. 174.

³ *Mattino*, v. 520.

⁴ *Mattino*, v. 673.

⁵ *Mattino*, v. 690.

⁶ *Mattino*, vv. 693-696.

⁷ *Mattino*, v. 717.

⁸ *Mattino*, v. 721.

⁹ *Mattino*, nel rifacimento dei vv. 796-828.

¹⁰ *Mattino*, v. 885.

agli sguardi del giovin Signore, con tutti gli effetti che ne derivano sul suo volto.¹¹ Caricatura della figura è anche, ma ben sottolineata da un tono canzonatorio, il suo mirarsi nudo nel bagno: «è ver che allora D'esser mortal ti sembrerà»: ¹² l'umile funzione mette schifo di sé al giovin Signore e gli dà l'impaccio del pesce fuor d'acqua, dell'uomo che, abituato a vedersi e sentirsi nell'aristocratico abbigliamento, si guarda con sciocca vergogna nella nudità che lo fa uguale agli altri mortali.

Ma anche il fantoccio vestito, sebbene così sicuro di sé nell'illusione d'essere uomo e non fantoccio, è invece rigido e ridicolo, e non solo nelle pose (una di queste, delle più argute, è il giovin Signore incappellato «di ampio cappello» che «il disco agguagli Del gran lume febeo»),¹³ ma anche nelle sue mosse gravi: come quando per uscir «pedestre» al mattino, appoggia ad «alta canna»¹⁴ la man, o come quando alla fine del *Mattino*, salito sul cocchio, compone finalmente la sua caricatura in un tedio malinconico, sdraiandosi «tacito e severo Sur un canto».¹⁵

Sempre, quando il giovin Signore si muove, è presa di mira la caricatura del suo gesto. Quest'essere che non ha una psicologia, o l'ha così superficiale che il lettore cerca invano d'indovinare i moti del suo animo, quest'essere che si muove sempre come una marionetta e mostra la smorfia che, molto spesso, il lettore deve tradurre da sé nel sentimento, è nella fantasia del poeta una continua caricatura; epperò ogni volta che appare o si muove o si posa, sempre si comporta come un fantoccio che studia la smorfia, che esagera il gesto: e la fantasia del poeta gli fa l'istantanea.

«*Baldanzoso* innoltra Ne le stanze più interne»: ¹⁶ eccolo riapparire nel *Mezzogiorno*. Ciò ch'egli pensi o non pensi, voglia o non voglia, non esercita tanto interesse sul lettore, quanto invece lo incuriosisce quello che egli fa e la maniera come lo fa, e lo diletta anche e, più che mai, quando l'istantanee si fanno seguito. Così accade nella caricatura dell'inchino ch'egli fa alla giovane Dama: la sinistra celata sotto il breve giubbon, nascosta sotto il finissimo lino, vicino al cor, la destra, «sublime» il petto, «duttile» il collo che piega, «acute» ver lo mezzo le labbra, e dalla bocca in guisa tal «compendiata» il non inteso mormorio che ne esce. Che studio di mosse negli aggettivi!

¹¹ *Mattino*, vv. 885-895.

¹² *Mattino*, vv. 966-967.

¹³ *Mattino*, vv. aggiunti al v. 1015.

¹⁴ *Mattino*, v. 1020.

¹⁵ *Mattino*, v. 1073.

¹⁶ *Mezzogiorno*, v. 66.

Il *Mattino* contiene in maggior numero le caricature delle pose del giovin Signore, il *Mezzogiorno* quelle delle sue mosse. Egli «in pie' d'un salto» s'alza,¹⁷ un «picciol salto spicca»,¹⁸ «veloce» snuda e stringe «fra due dita» la punta del coltello che «chino» presenta alla sua dama.¹⁹

Il suo sguardo inquietamente «sfugge» dagli occhi, «fulmina ed arde» i vanni audaci di quei baci che s'arrischiano alle grazie della mano della giovane Dama quando taglia le vivande.²⁰ E persino le mosse della sua mente si traducono in immagini sensibili di movimento a fine canzonatorio, come quand'egli, che vuol far sentire in mezzo ai vanitosi discorsi dei convitati una nuova frase di fresco imparata (la «nova gemma»), appena colto il momento, «ratto la scopre e sfolgorando abbaglia».²¹

Quella marionetta che si muoveva con gravità nel *Mattino* è più mobile qui, nel *Mezzogiorno*: i suoi fili li muove più agilmente il poeta che la governa, e l'illusione d'uno spirito nel meccanismo è meno incerta: il gesto, e la potenza del gesto, s'ingrandisce anche, ma per intenzione del poeta; dentro quel gesto il lettore sa che vive il meschino che s'illude di farla da eroe: voglio dire che il poeta con l'epica frase copre e disvela al tempo stesso l'animula ridicola: la parola grandeggia e la fatuità n'è irrisa: la figura non mantiene più la compostezza caricata dell'imbecille; manifesta le dissonanze del presuntuoso che amplifica col gesto ciò che mal sa e meno sente; e appunto col gesto, meglio ancora che col senso stesso delle sue sciocchezze, tradisce la presunzione: «alto ripeti»²² (gli consiglia il precettore) il linguaggio appreso da un astronomo o da un ingegnere; e quell'«alto» spande sonora l'inane tronfieza.

Pure, sono queste quasi le ultime caricature degli atteggiamenti esterni del giovin Signore. Nel *Vespro* e nella *Notte* la sua figura è meno rigida e meno vacua; l'elegante, l'agile bellimbusto prende il posto del fantoccio, come nei vv. 65-73 del *Vespro*. La caricatura si risolve in canzonatura, cioè diviene intima: si passa dalla figura disegnata alla risibilità del sentimento futile, dalle mosse rigide, misurate a tempo, alle agilità sfumate del superficialissimo spirito. Il Parini non gli compone e fissa la smorfia, come prima, ma nell'atto stesso che la rappresenta, gliela spiana e trasforma in un'altra, sì che i gesti non si succedono più a battute, ma pare che acquistino naturalezza.

¹⁷ *Mezzogiorno*, v. 231.

¹⁸ *Mezzogiorno*, v. 344.

¹⁹ *Mezzogiorno*, vv. 389-394.

²⁰ *Mezzogiorno*, vv. 405-407.

²¹ *Mezzogiorno*, vv. 861-867.

²² *Mezzogiorno*, v. 880.

Gli è che anche lo spirito del giovin Signore, come tutta la rappresentazione del mondo signorile, è, come motivo descrittivo, alquanto approfondito nel passaggio dalle prime alle ultime parti del *Giorno*, e nella *Notte* ancora meglio: è più mossa la psicologia, e l'attenzione del poeta mira un poco più all'interno. Quindi lo studio meticoloso della parola è anche meno visibile. Questa infatti non interessa più come segno preciso dell'immagine: l'immagine sorge spontaneamente unita al sentimento delle cose, e mentre la poesia si fa più intima, involge anche gli atteggiamenti esterni delle cose: il senso di queste è ormai più di dominio della fantasia che dell'attenzione. Così è quando il giovin Signore

fra l'amico tacer del vuoto corso
lieto si sta la fresca ora godendo
che dal monte lontan spira e consola.²³

E se, a quando a quando, il meccanismo da marionetta riappare anche qui, il lettore sente che il motivo, logoro ormai, si ripete, e che non si concilia più il rigido e il meccanico con l'agile, ariosa, labile figurazione che offre lo spettacolo del corso nel *Vespro*, e con la movimentata, per quanto annoiata, vita della *Notte*.

Qui del resto, dove l'arte del Parini diveniva più penetrante nel rappresentare la vita dei nobili, era meno possibile la caricatura della linea e della mossa: e perciò l'osservazione mira a dare la psicologia e non più soltanto gli oggetti e gli atteggiamenti esteriori di quella società. S'intende però che l'osservazione anche qui vuol mantenere il suo carattere di precisione, e quella esperienza acquistata esercitandosi sul mondo sensibile il poeta la trasferisce al mondo intimo: l'aggettivazione che, perché intenta all'osservazione sensibile delle cose, abbiamo vista così adatta a cogliere e segnare il loro punto caricaturale, l'effetto dell'immagine prolungata fino alla smorfia della caricatura, offre al Parini non minori vantaggi quando, come qui, egli mira al senso intimo; come nelle macchiette, che sono, psicologicamente, più profonde e più complesse della semplice caricatura.

Una delle macchiette più continuate, che sta a fronte della più continuata caricatura del *Giorno*, è la figura del Precettore: del quale sempre interessano più gli atteggiamenti intimi che la figura esterna; le mosse, le carezze, gli inchini, gli ossequi suoi sono motivi, la cui caricatura dichiara le intenzioni più che dipingere i gesti del precettore; il quale, da canzon-

²³ *Notte*, vv. 124-126.

tore aristocratico, con l'aggettivo, con l'allusione, con l'aggiunta arguta suggerisce quello che col gesto dissimula. È il punto psicologicamente più delicato dell'arte ironica del Parini, e più atto a segnare il limite di trapasso ad altri atteggiamenti che la sua figura assume, quando, a volta a volta, egli cessa di esser macchietta per farsi persona, e il suo ossequio non fa più ridere ma scava lo sdegno, e l'ira non vuole più la maschera.

È uno dei procedimenti alquanto consueti del *Giorno* il trapasso dalla caricatura all'ironia, dalla canzonatura alla fustigazione; ma, per l'arte della parola, non deve poco all'esperienza già acquistata dal Parini nella rappresentazione del mondo sensibile.

L'attenzione viva e acuta al mondo non solo sensibile, ma anche psicologico della nostra esperienza, era infatti la parte più seria e più feconda della dottrina sensistica, quella parte che il Beccaria non seppe quasi penetrare, e che il Parini, sebbene non la approfondisse nei suoi *Principii* (per quanto spesso egli insistesse sui riferimenti dell'arte ai moti dell'animo),²⁴ tuttavia ebbe a sperimentare non inconsapevolmente nella pratica dell'arte, per esigenza del suo stesso argomento. Voglio dire che di quella dottrina anche il Parini nei suoi *Principii* dichiarò meglio il lato riguardante la sfera sensibile dell'esperienza che quello riguardante la sfera psicologica, ma che a questa, in arte, non poteva non condurlo il suo argomento, e che, una volta condottovelo, non gli potevano venir meno, anzi non potevano non giovargli, e con sua consapevolezza, quelle stesse qualità d'attento osservatore del mondo esterno, che così meticolosamente lo spingevano a indugiare nella scelta della parola.

Veramente, quell'indugio dell'attenzione sopra un mondo reale, e reale secondo la sfera dei sensi, cioè osservabile, aveva anche un altro significato nella storia della nostra letteratura: era l'esigenza di affermare, contro il vuoto delle vecchie forme, la realtà di un contenuto nuovo, e l'osservazione fu più volte ripetuta dal De Sanctis.²⁵ Ma il nuovo contenuto veramente artistico ebbe a lottare, non meno che contro quelle vecchie forme, anche contro le dottrine nuove, le quali, mentre condannavano ciò che era divenuto fisso e astratto in quelle forme (erano le forme del classicismo decaduto del '600 e del '700), non rinunziavano ai metodi che vi avevano condotto e che erano stati i metodi della poetica classicistica: questi anzi, come nei precedenti capitoli ci è sembrato di poter affermare, si avvaloravano ora di conferme e dimostrazioni dottrinarie secondo i principi della nuova filosofia.

²⁴ Cfr. *De' principii fondamentali ecc.*, specialmente nei cc. IV e VI, *passim*.

²⁵ Cfr. F. De Sanctis, *Manzoni: studi e lezioni*, Bari, Laterza, 1922, p. 40.

Questa richiamava al reale sensibile tutta l'esperienza spirituale, e non ne escludeva quella dell'arte; l'immaginazione così tornava ad essere vincolata alle cose. Ma queste cose non erano ancora il vero mondo dell'arte: erano la realtà storica e naturale, di cui l'artista non poteva fare altro che questo: o, ubbidendo ai dettami della dottrina, ritrarne gli aspetti con fedeltà di parola e d'immagine e illudersi così d'aver fatto opera d'arte; o, superando quei dettami, pur senza staccarsi da quella realtà storica e naturale, trasvalutarla fantasticamente.

E s'intende che ciò doveva riuscir difficile quando il contenuto era il mondo esterno, quello degli oggetti naturali, perché la *cosa* è anche *pondus materiei* a chi vuole prima di tutto osservarla; ma non ugualmente difficile doveva essere quando il contenuto era il mondo psicologico, giacché questo assai più vive richiede le facoltà intuitive dello spirito, e, mentre è vero che può anch'esso, al pari del mondo delle cose, rimanere oggetto di pura osservazione, diventare cioè storia naturale anch'esso, è non meno vero che nelle mani d'un artista perde facilissimamente i suoi contorni pesanti, il suo aspetto di cosa, i caratteri materiali secondo cui l'osservatore può analizzarlo, sicché più facilmente entra nel dominio della fantasia; e allora si rompono i vincoli che a questa avea posti un convincimento dottrinario, e il miracolo dell'arte si compie.

Per questa maggiore facilità di trapasso che il mondo psicologico, come materia d'arte, offre dalla sfera sensibile a quella fantastica dell'artista, il Parini ha più lieve tocco nel rappresentare la macchietta che nel rappresentare la caricatura, più facilmente nasconde lo studio della parola nel ritrarre il mondo psicologico che nel ritrarre quello sensibile, con maggiore varietà ha rappresentato la figura del Precettore che quella del giovin Signore, con più fine penetrazione sorprende e contempla l'ebetudine umiliata del marito della giovane Dama che le mosse vuote del giovin Signore o le mosse a battute misurate di altre figure del *Giorno*. C'è insomma un argomento che si presta di più all'osservazione fantastica, ma il Parini non dimentica nemmeno qui l'esperienza della precisione acquistata nell'osservazione del mondo sensibile, e se ne avvantaggia non poco per la eguaglianza stilistica di tutta l'opera.²⁶

Il poemetto però conteneva un altro aspetto atto a stimolare e l'attitudine e il proposito del Parini di precisare sensibilmente: il mondo della eleganza. La precisione ivi sta di casa, perché è proprio dell'eleganza il

²⁶ È chiaro a tutti come, accanto al valore artistico ed educativo, questa eguaglianza stilistica sia certamente un'altra delle ragioni per cui il Parini è sempre uno degli autori più studiati nelle scuole, e per cui la sua esperienza è ritenuta educativa per gli altri.

nitore, e questo è insieme come la mossa e la luce degli oggetti di quel mondo, e può accompagnarsi tanto al compiacimento che al sorriso pieno di intenzione: aiuta a simpatizzare con la bellezza degli oggetti come a far rilevare meglio il raggio d'arguta luminosità che l'accompagna. Si confronti per questo la consulta degli specchi.²⁷

In quell'ambiente il ninnolo, il monile attraggono le simpatie, ma si prestano anche alle mosse della caricatura; il gingillo, l'idolo dell'eleganza, può correre la gamma sfumata che va dalla caricatura alla carezza, può entrare in tutti i giuochi dell'immaginazione: dal limpido, fluido idoleggiamento allo scherzo lieve e canzonatorio, e dalla malinconia al dispetto del capriccio: esso fa labili e futili i sentimenti senza oppressione di noia.

Quel mondo elegante era l'ultima, superstite, tenuissima serietà di quei signori.

Ed è anche per questo, oltre che per la sua nativa simpatia verso le cose belle, che il poeta indulge nel rappresentare le eleganze dei nobili. Le pagine del *Giorno* che riguardano l'eleganza sono tra le più artisticamente lavorate, immediatamente dopo quelle, più famose, che ritraggono la sanità e lo sdegno morale del poeta. Questa simpatia derivava non solo, come è stato osservato, dall'abituale tenuità arcadica, ma dallo stesso temperamento del poeta: uomo di sana morale, ma, pur senza peccato e senza svenevolezze, facile agli erramenti d'una altrettanto sana immaginazione. Ma qui, la simpatia, che avea ragioni di cultura e di temperamento, trovò anche valido aiuto e armonico consenso in una delle più spiccate qualità artistiche del Parini: la sua attenta, signorile, impeccabile osservazione delle cose.

Così, spesso, prezioso effetto di questa attenzione sensibile è il rendere vivamente immaginabili gli aspetti mobili o capricciosi o leggeri delle cose, come si ottiene con quel «volubile»,²⁸ detto dell'«architetto di bel crin»; come, più vivamente ancora, a proposito di quell'«auretta dolce» che ama rapire gli odori a le manteche, e che è resa così vagamente sensibile con l'immagine delle «leggerissim'ale di farfalla».²⁹

²⁷ *Mattino*, rifacimento dei vv. 797 ss.

²⁸ *Mattino*, v. 490.

²⁹ *Mattino*, vv. 493-494.

2.

*La storia della letteratura e il crocianesimo.
Elogio di De Sanctis e del positivismo³⁰*

Quasi tutte le storie della letteratura italiana posteriori a quella del De Sanctis hanno avuto o lo scopo di servire alle scuole o quello di divulgare le notizie al pubblico meno noto. Tutte infatti recano una immagine della letteratura nostra in una narrazione, dove si cerca con ogni sforzo di evitare qualsiasi soluzione di continuità, mentre è *verbum* dettato dalla teorica del Croce la inammissibilità di tal metodo e la convinzione che solo monograficamente sia possibile occuparsi della storiografia letteraria, e, più propriamente, della storiografia poetica. A noi qui basta osservare, considerando la quistione dal solo punto di vista teorico, che, se tale convinzione sembra concorde all'altra della liricità pura in arte, non è altrettanto concorde con la teoria generale dello stesso Croce intorno al nesso dei distinti nello svolgimento delle forme spirituali.

È incontrovertibile infatti, affermato il nesso dei distinti e ammesso che uno di essi distinti è il momento fantastico, che anche questo si debba trovare in tutti i rapporti possibili di interferenza con gli altri, cioè con le altre forme dello spirito, e che perciò, ammesso che della attuazione storica di queste altre forme è possibile la narrazione senza soluzione di continuità, cioè, come immagine e spiegazione del loro complesso svolgersi nella storia umana, debba essere possibile un'uguale maniera di narrazione della attuazione storica del momento fantastico. Non basta la liricità pura dell'arte per esimere la storia di questa dalla considerazione dei nessi, innumerevoli e innegabili nessi, con la storia degli altri atti e fatti dello spirito, non basterebbe nemmeno s'essa fosse un dettato degli dèi o s'essa fosse un canto celeste [...]: ché anche allora basterebbe la nostra ascoltazione a renderlo umano, a comprenderlo nelle vicende umane, e a non esimerlo quindi dall'esigenza dell'*hic et nunc* di ogni ripensamento storico.

Ma, a parte la considerazione teorica intorno al metodo con cui quelle storie furono concepite [...] e con cui fu scritta quella del De Sanctis, la differenza più notevole fra questa e quelle è nella elaborazione e pensiero del loro contenuto, rimasto grezzo, povero di nessi, giustapposto in esse, e meravigliosamente adagiato in un complesso spiegamento

³⁰ R. Spongano, «Alcune storie della letteratura italiana posteriori al De Sanctis», *La nuova Italia*, a. II (20 febbraio 1931), pp. 47-58: 47-49, con tagli.

storico in quella del De Sanctis. Tanto che non si può non osservare facilmente come il difetto di queste storie non è già l'aver tentato di evitare ogni soluzione di continuità, ma non essere riuscito ad effettuare realmente il tentativo, per la facile illusione che bastasse non trascurare i particolari, anche minuti, per stabilire quella continuità. [...].

Nessuna pertanto di queste storie letterarie adempie con soddisfazione quel compito che la storia della letteratura italiana del De Sanctis ha così meravigliosamente attuato lasciandoci la immagine più fedele e grandiosa, e finora, per quanto in molti punti corretta, non interamente superata dello svolgimento del pensiero della nazione. E per tal difetto di idee sintetiche tutte queste storie sono state giudicate anche come destituite di ogni capacità formativa.

Il processo che ha colpito il positivismo in genere ha compreso anche nella condanna [i vecchi] testi di notiziario di storia letteraria. E tuttavia nessuno di quei testi ha tuttora perduto di utilità nelle mani degli studiosi; nessuno dei nuovi testi disimpegna da solo anche l'esigenza di quelli già vecchi. Essi sono rimasti un ottimo materiale di consultazione, ed è dubbio se i nuovi adempiano almeno il proprio assunto di essere veramente formativi della mentalità dei lettori, e di lasciare in loro una chiara immagine dello svolgimento storico della letteratura nazionale.

Ma v'è anche questa verità, forse non osservata: che quei vecchi testi non assolvero solo un compito d'inventario, né nacquero soltanto da empirica esigenza degli studiosi di disporre comodamente il materiale storico conosciuto. S'è negli ultimi tempi trascurata del tutto una loro capacità formativa di natura diversa da quella che oggi si desidera, ma, non per questo, non ammirevole e non desiderabile: *la coscienza della veridicità*, e intendo non solo della veridicità circa la notizia dei fatti (che, anche per sé presa, non è dote disprezzabile), ma anche di quella intorno alla valutazione (qualunque e comunque sia) dei fatti stessi. E veramente, poi che questi libri sono in massima parte destinati alle scuole, si deve notare che non si è sufficientemente calcolato e non ancora si osserva abbastanza, questo grave difetto in cui è caduto, dopo la riforma, l'insegnamento scolastico delle lettere: la trascuranza della convinzione e della coscienziosa certezza di quello che si deve dire e si deve sapere, la inosservanza cioè della veridicità del sapere stesso: né dovrebbe essere passata sotto silenzio la riprovevole inclinazione dei giovani a supplire l'esigenza e la fiducia nella solida dottrina, che è meditato pensiero circa il valore di ogni notizia appresa, con l'indifferenza per la materia stessa dello studio e la fiducia nella brillante apparenza delle qualità di parola del proprio ingegno. Vi sono oggi nelle

nostre scuole un gran numero di giovani modesti, che rimangono sgo-
menti dinanzi alla richiesta di ingegnose improvvisazioni nel dovere
render conto di quello che fanno, e un gran numero di giovani, mal
frenati e mal guidati, i quali sono abilissimi nell'improvvisare e incapa-
cissimi di accertare il proprio sapere e darvi consapevolezza.

L'attuale Riforma scolastica, per quanto deprecasse questo vaneggiare
nello studio delle discipline scolastiche, non è riuscita ad impedirlo; ed
io mi limito a constatare che esso è incoraggiato dai nuovi testi e, non
meno degli altri, da alcuni di storia letteraria, per certi loro caratteri di
superficialità non inosservabili.

Quei vecchi testi, dunque, con tutti i loro difetti di qualità sintetiche,
assolvevano e inculcavano questa esigenza nei giovani: la certezza delle
opinioni, il rispetto della veridicità, l'esame sereno e non la valutazione
improvvisata dei fatti che costituivano materia di conoscenza. E per
questo essi ebbero anche una funzione educativa, che non è da giudi-
care di scarso valore e non è da trascurare nemmeno oggi, in tutte le
forme di insegnamento scolastico. Né tale questione delle oneste qualità
moralì che si educavano in quel vecchio indirizzo, di non alterare cioè
i fatti e di controllare le proprie opinioni, ebbe la sua efficacia soltanto
sui giovani delle scuole. Non si dimentichi che il positivismo fu uno sba-
glio metodico nella considerazione della realtà storica e della maniera di
ricostruirla, fu cioè un errore filosofico, ma non ebbe influenza negativa
sul costume degli uomini che vi appartennero. Andrebbe anzi rimessa
in vigore la celebrazione della rigida coscienza morale di molti di essi, e
si dovrebbe osservare che non è priva di valore e non lascia non riflettere
questa osservazione: la correttezza del costume fu così diffusa ai tempi
di quell'errore filosofico, ed oggi, laddove c'è, s'accompagna troppo
spesso con l'isolamento e con le titubanze.

3.

*Guinizelli, Dante e Bologna: una lettura precorritrice*³¹

Bologna e questo Studio ebbero qualche titolo di privilegio nella mente
di Dante, sia per l'affermazione e dignità del volgare illustre sia per l'i-
nizio, qui, della poesia più alta. E se dello Studio egli non fece menzione

³¹ R. Spongano, «La gloria del primo Guido», in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*,
a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, Commissione per i Testi di lingua,
1967, pp. 3-12, con tagli.

particolare, non fu forse per altro se non perché Studio e città in quei tempi e in questa sede s'identificarono certo come non mai nella fama comune e nel giudizio corrente.³² Qui si insegnava l'arte del dire, qui la nuova lingua era, a giudizio di lui, per tutti i suoi caratteri, la più nativamente adatta a una nobile espressione ed armoniosa,³³ e qui, di fatto, agli occhi suoi, era sorta la forma poetica più affettuosa e dolce, quella che, se nelle rime di un Onesto degli Onesti, d'un Fabruzzo di Tommasino dei Lambertazzi e d'un Guido dei Ghisilieri aveva dato forse non più che qualche cenno delle proprie virtù, aveva invece toccato certamente il vertice della bellezza allora possibile in quelle del «massimo» Guido Guinizzelli.³⁴

Il vertice della bellezza poetica era il vertice della gloria, e fu appunto questa la gloria del primo Guido. Dante dice la «gloria della lingua»,³⁵ ma noi non cadremo per nulla in errore intendendo la gloria della poesia.

Orbene, di quella gloria a noi non restano che pochi documenti: tre sole poesie tra venti in tutto che il tempo ci ha risparmiate,³⁶ *Al cor gentil ripara sempre Amore; Vedut'ho la lucente stella diana;* e *Vogl'io del ver la mia donna laudare;* e non sappiamo, non possiamo stabilire, non possiamo nemmeno lontanamente supporre o immaginare se Dante ne conoscesse di più ed altre che non siano giunte a noi. Cosicché è motivo per noi di grande meraviglia che un poeta di così pochi versi (a contarli tutti, superano di poco i quattrocento, e non giungono nemmeno a cento quelli delle tre poesie più belle), è motivo di grande meraviglia, dicevo, che un poeta di così pochi versi abbia ricevuto l'esaltazione che tutti conoscono da parte del massimo dei poeti nostri d'allora e forse massimo di tutti i tempi.

[...] Eppure, l'esaltazione di quel poeta dai pochi versi fu [da Dante] più volte ripetuta, ogni volta rinnovata, di volta in volta approfondita e vie sempre meglio sincerata: dalla *Vita Nuova* al *Convivio*, da questo al *De Vulgari Eloquentia*, dal *De Vulgari Eloquentia* all'XI e al XXVI del *Purgatorio*: per un giro di almeno trent'anni, che furono tutti i più intensi della sua vita, Dante si tenne nel cuore, senza mai ombra di

³² E vedine un indizio nella battuta ultima di Catalano dei Catalani a Virgilio, giù in malebolge, al XXIII dell'*Inferno* (142-144): «Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna».

³³ *De Vulg. Eloq.*, I, xv, 5-6.

³⁴ Ivi, 6.

³⁵ *Purg.* XI, 98.

³⁶ Vedine l'edizione di G. Contini, la più recente e, finora, la meglio assicurata, in *Poeti del Duecento*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 447-485.

attenuazione, mutamento o dubbio, ed anzi con ammirazione sempre più crescente, la reverenza per il poeta di quei pochissimi versi, per Guido Guinizzelli. E se nella *Vita Nuova*,³⁷ dovendo a propria volta sentenziare sulla natura d'amore, lo chiamò «il saggio» e, pari pari, ne adottò la sentenza come la sola vera, la sola felice, la sola bella fra l'altre che da due secoli la lirica europea ne aveva date e continuava a darne, dicendo:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone;

se nel *Convivio*, ad accennare l'illustrazione di un proprio pensiero sul modo come opera nell'anima umana, nell'infondervisi, la virtù celeste, aveva richiamato di lui il bel paragone della margarita in cui virtù di perfezione operativa non discende e non entra se non quando il sole l'abbia con la sua forza interamente purificata, e l'aveva per questo suo pensiero e per questa sua immagine chiamato il «nobile» Guido («quel nobile Guido Guinizzelli», IV, xx, 7); ecco chiamarlo e additarlo «*maximus*» fra i *doctores illustres* in lingua di sì nel *De Vulgari Eloquentia* (I, xv, 6): lui sopra tutti degno d'esser citato come rappresentante della lingua poetica italiana per il vocabolo «amor» da lui usato nel terzo e quarto verso della canzone *Al cor gentil ripara sempre Amore*:

(né fe' amor anti che gentil core,
né gentil core anti ch'amor, natura);

lui a petto degli altri *doctores eloquentes* che nella lingua d'oc e nella lingua d'oïl (*De Vulg. El.*, I, ix, 3) avevano adoperato lo stesso vocabolo; lui degno, con solo pochi altri (Guido delle Colonne e Guido Cavalcanti, Cino e lo stesso Dante), d'esser citato come autore di costruito eccellentissimo in una sua canzone (II, vi, 6: *Tegno de folle 'mpresa*); lui ancora addotto ad esempio ed autorità, di nuovo insieme con solo pochi altri (Guido delle Colonne, Cino e Dante), sul modo di cominciare le canzoni di «stile tragico», ossia elevato, col verso più solenne, cioè con l'endecasillabo, che è «*celeberrimum* (o *superbissimum*) *carmen*» (II, v, 4-5); e lui infine segnalato come esempio d'averne cominciata una col settenario, in quanto «adombrata» forse, egli dice, di «stile elegiaco» (II, xii, 6), così come fecero altri due bolognesi, i già nominati Guido dei Ghisilieri e Fabruzzo di Tommasino dei Lambertazzi.

³⁷ xx, 3.

[...] Ma per molto e di più che egli avesse potuto dire in gloria dell'artista, e certo anche del poeta, non avrebbe toccato né più alto né più profondo di quello che tocca là, nella *Commedia*, dove in tre *nodi*, ossia punti principali, non della sola gloria di Guido Guinizzelli si tratta più, ma del modo come a quella gloria affettuosamente s'intreccia quella di Dante e questa par debitrice di quella, filiale, rispettosa, inverata di venerazione per quella.

Tre *nodi*: perché non si possono leggere il passo famoso dell'XI canto del *Purgatorio* (97-99)

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido,

né l'episodio intero, bellissimo, del XXVI, dove Dante, a sentirselo nominare davanti (vv. 97-99)

il padre
suo e de li altri *suoi* miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre,

non si trattiene se non per riverenza dall'abbracciarlo in mezzo alle fiamme con quello slancio con cui altri corse ad abbracciare e salvare dalle fiamme del rogo la propria madre, e, rapito e pensoso, senza udire, senza parlare, gli cammina a fianco «lunga fiata rimirando lui», felice di rimirarlo: non si possono leggere i due luoghi predetti dell'XI e del XXVI, senza passare per il nodo del XXIV (49-63), che li stringe ad una e, insieme raccordandoli, li lega e suggella, e spiega il perché dell'ammirazione di Dante per Guido Guinizzelli, or ora propostasi a noi come una meraviglia. Lì, ancora meglio che nel XXVI, è la spiegazione.

Perché Dante chiamò Guido Guinizzelli «padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre»? Il Guinizzelli aveva a sua volta chiamato padre («O caro padre meo») Guittone d'Arezzo,³⁸ il poeta che poi Dante, proprio per bocca di Guido Guinizzelli, mostrerà di disprezzare, e «Figlio mio diletto» aveva risposto Guittone a Guido.³⁹ Sicilianeggiante e guittoniano il Guinizzelli appare oggi

³⁸ P. 484 dell'ed. cit.

³⁹ Ivi, p. 485.

a noi nei suoi componimenti superstiti, a non escluderne che soli due o tre, la canzone e l'uno o i due sonetti già citati [*Al cor gentil ripara sempre Amore; Vedut'ho la lucente stella diana; Vogl'io del ver la mia donna laudare*], i quali però nella mente dei posterì han finito per oscurare interamente ed anzi lasciar profundare nell'oblio il profilo di lui tanto guittoniano che sicilianeggiante.

Ricordare *Al cor gentil ripara sempre Amore* e *Vogl'io del ver la mia donna laudare* è come ricordare le sole note belle e gentili della poesia di Guido e togliere il sospetto, nascondere il pensiero, cancellare il ricordo che egli abbia mai scritto nulla di diverso; e questo che facciamo noi oggi spontaneamente, se non forse anche irresistibilmente, dietro il filo della tradizione, dovette certo fare per suo solo discernimento Dante, che in quei due o tre modelli riconosceva (e forse meglio ancora che non in quelli del secondo Guido) la spinta affettuosa alla sua poesia della loda e della esaltazione della donna amata e, diciamo meglio, della sublimazione della medesima, ossia del «trasferimento» di essa «sul piano del trascendente»: la cosa che non operò, ed alla quale anzi si mostrò forse personalmente avverso il secondo Guido.

Si suole osservare che il tema dell'«immagine della donna simile ad angelo ha precedenti nello stesso Guittone e in Inghilfredi, oltre che nella poesia provenzale». ⁴⁰ Ed è vero, ma è altrettanto vero che questo tema non tirò a sé e non affascinò gli animi, battendo ali nel cielo della fantasia, se non con la parola di Guido, né Dante, innamorandosene, mostrò mai di riprenderne le mosse piuttosto da altri che da lui, perché in lui, e in lui soltanto, egli avvertiva di quel paragone non la ricercatezza (e nient'altro che ricercatezza era stato sempre in altri), ma la sostanza religiosa, la evoluzione spirituale, le suggestioni ineffabili, l'accento d'un motivo dalla forza dominante sull'anima, e insomma tutta la ricchezza e la storia ideale di cui era capace, la ricchezza e la storia che poi egli stesso sviluppò.

D'altra parte, non pare che Dante imitasse nulla di specifico della tecnica espressiva di Guido Guinizzelli: non moduli, non forme, non lingua, che, se pure citati a modello di eleganza aliena d'ogni sentore di municipalità nel *De Vulgari Eloquentia* (I, ix, 3), tutti largamente risentono (e ciò non poteva sfuggire a lui così pronto intenditore) di quella tradizione siculo-toscana destinata piuttosto al dispregio e alla disistima che all'ammirazione di Dante. Dante portò invece a perfezione massima ed asso-

⁴⁰ A. Rossi, cit. da G. Contini a commento del v. 58 di *Al cor gentil ripara sempre amore* nell'ed. cit.

luta, esaltandone la potenza, ciascuno dei cinque motivi d'ispirazione più sentita e più nuova affacciatisi in sia pure pochissimi (non più di due o tre, come abbiamo detto) dei componimenti del bolognese: l'immagine spirituale e spiritualizzata dell'amata; il tema conseguente dei benèfici e miracolosi influssi delle sue virtù morali; l'unità e medesimezza d'«amore e cor gentile», che è tema corrispettivo e quasi insito nei primi due; indi l'altro, che quasi spontaneamente ne promana, della «loda» di colei che è fonte, persona, simbolo e rivelazione di tanta gentilezza e grazia, tanto che l'anima dell'amante può entrarne in colloquio con Dio; e infine, virile in mezzo a tanta grazia, la nobiltà di cuore, ben differente dalla nobiltà di sangue e, dunque, il tema della virtù, ossia il tema della forza morale, fondamento all'altro grande tema dantesco, della poesia della magnanimità e della rettitudine. Erano temi nuovi nell'accento se non nel contenuto, e, sia che fossero adombrati soltanto oppure già chiaramente espressi in parole certamente nuove e aliene da tutte le oscurità e ambagi che avevano costituito il vanto, oltre che il campo di esercizio, della poesia precedente, schiudevano alla fantasia ideali nuovi e un cielo nuovo. Sbocciavano da un cuore che non ripeteva più parole di maniera secondo la lunga e divenuta ormai vieta tradizione del linguaggio cortese, e si presentavano in piena armonia fra loro, costituendo un mondo spirituale coerente, dove ogni sentimento rimanda all'altro per affinità e come per elezione e integrazione: un mondo, e una visione del mondo, che innalza agli occhi del lettore innanzi tutto la figura del poeta: ché, se l'amata è un angelo e il poeta non mira che a rendersi degno di adorarla, qui, nel cuore di lui, risiede il proprio dell'adorazione e il proprio della virtù, il proprio della nobiltà e il proprio della spiritualità: risiede lo stato poetico, la possibilità e la realtà della poesia.

Ma Guido Guinizzelli nel XXVI del *Purgatorio* (115-126) è presentato anche come giudice di poesia e intenditore particolare di quella trobadorica, se a lui Dante lascia pronunziare il giudizio che Arnaldo Daniello fu miglior poeta di quant'altri mai scrissero «versi d'amore e prose di romanzi», e da lui lascia chiamare «stolti» quanti credono che il primato spetti invece a Girardo di Bornelh, un poeta più volte citato proprio da Dante come esemplare ed esaltato da lui come eccellentissimo nel *De Vulgari Eloquentia* (I, ix, 3; II, v, 4; e II, vi, 6), dove né un simile paragone viene istituito né una simile sentenza affacciata. Finzione o storia? Guido Guinizzelli prestanome di Dante o giudice in proprio per una ragione profonda, intuita o nota a Dante? La ragione profonda, intuita da Dante, è che egli scorge nella più alta poesia di Guido riprofondate le radici della più alta poesia trobadorica, la migliore ripresa, in Italia, della più

bella poesia di Provenza; e se accanto al Guinizzelli egli pone e associa proprio Arnaldo Daniello nell'episodio del *Purgatorio*, non è certo per altra ragione se non per questa: che tiene l'uno ben degno della compagnia, stima ed ammirazione dell'altro, e cioè che egli, in forma poetica, sta riscrivendo, con prospettiva storica approfondita, il più importante capitolo del *De Vulgari Eloquentia*, ricollegando il Guinizzelli, «padre suo e de li altri suoi miglior che mai, Rime d'amore usar dolci e leggiadre», non alla tradizione italiana (e cioè siculo-toscana), ma a quella provenzale, sia o non sia quella che comunemente dicesi dell'ultimo periodo, e particolarmente quella dove già i temi della poesia cortese accennavano a convertirsi in temi di poesia amorosa spirituale, iniziandosi così quella «mistica dell'amore» come «forza elevatrice dell'anima e dei costumi, che», a dire d'un critico recente,⁴¹ «i trovatori s'erano passati di mano in mano, sublimandone la componente sensuale fino ad abolirla del tutto con la maniera che poi fece capo a Sordello, a Montanhalgo e a Lanfranco Cigala».

«Padre suo» ecc. voleva dunque dire padre della lirica italiana che, in quanto veramente poesia e non mero esercizio d'arte, per Dante, non comincia alla corte di Federico II tra i Siciliani né sotto la guida o alla scuola di Guittone, ma con Guido Guinizzelli. E la «gloria della lingua», se gloria ne è, non, per sé, la sceltatezza del lessico, come qualcuno ha pure puntualmente pensato di poter dimostrare,⁴² ma, appunto, solo e soprattutto, la significazione poetica, non s'apre, a suo giudizio, a Palermo né nella Toscana di Guittone, ma in Bologna e di qui prende suo corso. La «gloria della lingua», che vuol dire, come abbiamo già chiarito, la gloria della poesia, non ha cioè precedenti degni di nota innanzi al Guinizzelli e non ha preso se non da lui le mosse, che altri continuerà ed altri ancora supererà, ma che egli primo avviò. La gloria della lingua, insomma, non è l'uso, bensì la poesia del volgare illustre. Altri l'avevano già adoperato ed altri in varie parti d'Italia si erano sforzati di adoperarlo, ma quello che essi avevano adoperato, se era la lingua, non era ancora la *gloria* della lingua, non era la poesia. Artefici e non poeti, nessuno di essi aveva ancora trovato la via del cuore, la via della espressione fedele, la via del sentire, nel dire, e del dire come si sente, del dire, e cioè andar significando, «a quel modo ch'e' ditta dentro» (*Purg.*, XXIV, 54).

⁴¹ S. Pellegrini, «Dante e la tradizione poetica volgare dai provenzali ai guittoniani», *Cultura e Scuola*, 13-14 (1965), pp. 27-35: 33.

⁴² U. Bosco, «Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante», in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 79-101.

Ora questo è un punto importante nella storia della poesia dantesca, che non investe più, come già nel *De Vulgari Eloquentia*, una questione di sceltezza o rozzezza di linguaggio né la questione più o meno astratta del volgare illustre e il miraggio d'una distinzione categoriale degli stili, dettati o imposti dal carattere elevato o meno degli argomenti, ma volta interamente pagina e trova, e meglio direi riconosce, la via della verità: la parola specchio sincero d'un sincero sentire, l'avvio, anzi l'impostazione, del cosiddetto realismo dantesco, se realismo non è, come comunemente, e anzi troppo volgarmente, s'è finito per credere, la presenza, quanto si voglia spiccata e cruda, del mondo oggettivo nell'arte, ma, com'è più vero e come Dante intende, è la oggettivazione perfetta del modo di sentire il mondo in tutti gli aspetti suoi, e cioè l'aderenza della parola alla concretezza del sentimento, la misura di questo in quella: nel qual senso, realismo non è solo quello della poesia di malebolge in Dante, ma anche quello della sua poesia dell'ineffabile su per i gradi del Paradiso, così come non è solo realismo quello imbecerito della sua tenzone con Forese, ma anche quello così chiaro, vitale, appropriato, che sfuma con precisione impareggiabile l'affettuoso sentimento mistico della *Vita Nuova*.

Che cos'è il realismo in arte? Non il compiacimento, ma la misura della descrizione e rappresentazione del reale. E se reale è tutto il mondo, non solo quello delle cose, ma anche quello dell'anima, e non solo la crudezza ma anche la più indicibile gentilezza che, sopra di quella crudezza, riempie di fascino il nostro spirito, l'importante sarà in arte la figurazione sempre veritiera di quel mondo. Ora, aver ritrovato e praticare questo principio, dopo tanta retorica dell'esercizio astratto della parola nel medioevo, era come aver ritrovato la forza e la fonte dell'ispirazione e avere finalmente recuperato il dono del *verbo*, che è, ad una, rivelazione e aspetto di bellezza, poesia finalmente e non artificio. Questo parve a Dante che Guido gli avesse insegnato. E se questa fu la lezione di Guido, essa fu la più grande e bella lezione con cui potesse incominciare, e cominciava di fatto, una letteratura novella, ed è stupendo che l'ascoltasse con sì compunta reverenza, quale appare nell'incontro narratoci nel XXVI del *Purgatorio*, chi era e sentivasi destinato a lasciarvi un'impronta sovrana, anzi a glorificarla di quella gloria per cui noi oggi siamo riuniti qui a ricordare il settecentesimo anno della sua nascita, scorgendo, in particolare, fra l'altro, come in lui s'inverasse, continuasse e crescesse la gloria di un altro, la gloria del primo Guido.

Se una conclusione ora si può trarre da questo nostro discorso, essa è dunque, con tutta probabilità, che il mondo della vera poesia non fu rivelato se non dal primo Guido a Dante giovanissimo, ed egli ne serbò

memoria e gratitudine imperitura, ne fece stima rispondente al vero, volle tramandarne ai posteri giudizio motivato. Ma quel che più importa a noi riflettere nella conclusione è che Dante in quella memoria e riconoscenza, stima e giudizio, non ebbe l'occhio che alla poesia, al culto più profondo e affetto più ardente dell'anima sua, l'affetto e il culto in cui si rifletté ogni altro aspetto esperienza interesse sentimento attività e pensiero della sua esistenza. Per grazia di Dio, se di tante altre cose egli ebbe curiosità, dottrina e conoscenza in tutta la sua, ripeto, non lunga vita, tutte e consapevolmente egli non mirò a sublimare in altro che in poesia. E poeta fu: non teologo, non filosofo, non riformatore, non profeta e nemmeno uomo di scienza, tanto meno un ideologo, meno che mai un visionario, e anche, meno che meno, un indettato di Dio. Egli ebbe uno straordinario fervore spirituale, una capacità di comprensione umana sterminata, pur nell'austerità rigorosa della sua coscienza, ed ebbe un'intelligenza creativa sovrana: virtù per le quali, ad alimento della sua poesia, egli non trascurò nulla del sapere e nulla dell'esperienza, ma in modo tale che, se tutto egli mutò in visione, questa fu visione e creazione poetica; ricchezza spirituale, capacità di comprensione umana, coscienza austera e intelligenza creativa, in cui unicamente risiede il vero e preciso fondamento dell'«alta» sua «fantasia»; e non è se non prova di selvatici ingegni la ricorrente riduzione, a cui purtroppo anche oggi noi assistiamo, del poeta al teologo, al filosofo, al profeta e riformatore, all'ideologo, al visionario e, persino, allo scrivano, sebbene di Dio.

4.

*Le «confessioni» di un filologo, fra storia,
(auto)critica e spogli linguistici⁴³*

a. Necessità del testo critico dei *Ricordi*

Dal 1857 i *Ricordi* del Guicciardini si pubblicano riproducendo, più o meno fedelmente e più o meno integralmente, gli autografi conservati nell'archivio di famiglia.⁴⁴ Ma non sempre la pura e semplice riproduzione

⁴³ F. Guicciardini, *Ricordi*, edizione critica a cura di R. Spongano, Firenze, Sansoni, 1951 (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca), poi, con correzioni, 1969: dall'*Introduzione*, pp. IX-XIV; pp. XXXII-XXXIV; dallo *Spoglio linguistico*, p. LXXV; pp. CXXXIX-CXLI.

⁴⁴ *Opere inedite di Francesco Guicciardini*, I, illustrate da G. Canestrini e pubblicate per cura dei conti P. e L. Guicciardini, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1857, pp. xxvii-xxx, 80 ss.

degli autografi è la migliore edizione di un testo. Quando poi, come nel caso nostro, il testo ha subito notevoli rifacimenti, meno che mai ci si può accontentare di allinearne le trasformazioni successive senza giudicare del loro perché e senza cogliere il disegno a cui certamente l'autore mirava.

Si è fino ad oggi creduto che il Guicciardini scrivesse le sue massime sparsamente e che in determinati momenti di ozio le raggruppasse senz'altra cura che di metterle insieme. Un esame diretto, non solo delle varie stesure di esse, ma degli autografi stessi in cui le riunì, mostra invece che egli perseguì, di raccolta in raccolta, un disegno dell'opera intera via via più severo e una formulazione dei singoli ricordi via via più densa di pensiero e più elevata di tono.

L'opera nacque nel 1512 con un carattere del tutto privato, ma questo non si può dire che fosse più tale nel 1530, quando non poche delle massime erano scritte o rifatte dall'autore con la mente rivolta, di là dai limiti ristretti della propria persona e della propria famiglia, al significato ideale di esse. Non si fissano e si approfondiscono concetti di carattere vasto e solenne, pensieri e riflessioni intorno alla vita e alla morte, alla religione e alla storia, ai generali affanni e al destino dell'uomo e a questa fatale «machina mundana», al volgere dei costumi, al lento declinare o salire delle «cose pubbliche e universali», per i soli propri figli e discendenti e per la pratica domestica.

Del resto, anche i ricordi di pura pratica del mondo non sono più gli stessi nella lezione del '12 e in quella del '30, perché anche lì chi sa leggere sente, dentro all'accresciuta esperienza, palpitarne una meno arida e più intima vita morale: non l'avvedutezza e sagacia operanti a tutto pro tuo, ma l'avvertimento e il riconoscimento, spesso anche non privo di tristezza, di quello che «le cose pesano» e di quello che gli uomini sono.

Anche i pensieri intorno alla ferrea politica mutano dal '12 al '30, e non è senza significato che una delle massime di sangue (Q² 23), presente ancora nella raccolta del '28 (B 20), cadde da quella del '30, e ne cadde un'altra (A 126-B 150) pure dello stesso tenore; e un'altra ancora (A 125-B 149).

Di altre otto formule,⁴⁵ stese via via intorno al duro dilemma della severità o della mitezza nell'arte del governo, l'autore fece uguale getto; e,

⁴⁵ Q² 15, B 12; A 60, B 85; A 97, B 119; A 98, B 120. Adottiamo le sigle già note: Q¹ e Q² indicano i due quaderni autografi del 1512; A la redazione non autografa anteriore al 1525, la cui numerazione fu stabilita dal Barbi e verrà modificata di poco nella nostra edizione (cfr. p. xxv, n. 1); B l'autografo del 1528, la cui numerazione, pure autografa, riprodusse fedelmente solo il Palmarocchi; C l'autografo del 1530. Descriviamo tutti gli autografi a p. xvi, n. 1. Per gli eventuali riscontri fra una redazione e l'altra si seguano le tavole da noi compilate e poste in fine di questa introduzione: pp. CXLIII-CLXIX.

perché tutte erano ispirate o a calcolo o a troppo arido riconoscimento della trista necessità, le sostituì con una (C 41) che da ultimo, finalmente, esprimeva con compiutezza, e con intera partecipazione dell'animo, il suo ideale, ed evitava le parole di ferro, le immagini crudeli, i motti potenti ma terribili, i consigli sinistri sebbene necessari del Machiavelli. Il Guicciardini era in fondo, a differenza del Machiavelli, un temperato e non un estremista, un amante dei governi miti⁴⁶ e non un giustificatore – sia pure a fini ideali o di necessità – dei governi sanguinari.

E in definitiva si può dire che, se egli arriva ad ammettere per quel fine la severità, non giunge, come il Machiavelli, ad ammettere la crudeltà, cioè «la calcina del sangue». O diremo meglio, che egli se ne ritrasse quando, di là dalla comune lezione della esperienza, aveva incominciato ad apprendere oramai dalla vita una ben più profonda lezione di saggezza, di moderazione e di equilibrio, che diede una compostezza nuova al suo spirito e v'infuse un senso serio di malinconia, quale si avverte alla fine di quella stessa massima⁴⁷ e scorre perpetuo, per quanto virilmente dominato, in tutti i libri sulla infelice storia d'Italia.

I *Ricordi* sono lo specchio di questo approfondirsi e mutare dello spirito del Guicciardini. Essi erano da ultimo un'opera non più di carattere privato, bensì intimo, e, in questo senso, segnano un'altra profonda differenza dell'animo del loro autore da quello del suo grande contemporaneo. Machiavelli è sempre uguale a se stesso, una mente che non inclina a raccoglimenti e a malinconie né dubita mai di alcuna delle verità drammatiche presenti al suo spirito. Per questo, potrà scrivere uno o più ritratti di sé, ma non un'opera a carattere intimo: in un diario di esperienza, una storia e confessione del proprio «io».

Il Guicciardini è invece in perpetuo e lento svolgimento e si confessa senza volerlo.

Machiavelli, che ha disseminato nelle sue opere tante massime da potersene raccogliere – e la cosa fu ripetutamente fatta in quello stesso secolo – un libro dieci volte più vasto dei *Ricordi*, non ne avrebbe scritta una serie come questa, dove all'avvertimento si mescola tanto spesso la riflessione e dove non poche delle massime nate prima come avvertimenti si trasformarono in riflessioni; perché non in sé egli era nato a leggere, ma in fondo alle virtù e ai vizi degli uomini, alle leggi ferree del loro vivere in civile società, e nel mistero di qualche profonda leg-

⁴⁶ Cfr. A 15, B 38, e 46.

⁴⁷ «Confesso bene che chi potessi mescolare e condire l'una con l'altra (*la dolcezza con la severità*), farebbe quello ammirabile concerto e quella armonia della quale nessuna è più suave; *ma sono grazie che a pochi el cielo largo destina e forse a nessuno*».

ge della storia; laddove il Guicciardini, che tanto più di lui sembra rivolto a osservare soltanto gli affari e le faccende del mondo, si ritraeva pure non poche volte in se stesso a leggere e a riflettere, nel chiuso della «sinderesi e coscienza», sui moti dell'animo proprio, sulle manifestazioni e natura della nostra vita morale: perché e come, per esempio, inclinati naturalmente al bene, cediamo al male;⁴⁸ perché e come, desiderosi di onori e di utile, non vi troviamo pace per quanti se ne conseguono;⁴⁹ e perché e come, nonostante questo senso di insoddisfazione e di vanità, ne smaniamo tuttavia attraverso molestie, fatiche, fastidi e pericoli, con insopprimibile desiderio del meglio, con ineliminabile desiderio di assoluto;⁵⁰ sicché pare che solo questo desiderio, sotto colore e nome di ambizione, ci spinga «a cose grande e eccelse»⁵¹ e «sono morte e vane le azioni degli uomini che non hanno questo stimolo ardente»;⁵² e perché e come, quanto meno la vita ci serve, tanto più ci attacchiamo ad essa;⁵³ come e perché, per quanto l'ingratitude umana scuota la nostra naturale inclinazione al bene, è tuttavia «cosa generosa e quasi divina» il beneficiare per se medesimo, «senza altro obbietto»:⁵⁴ massime tutte e sentimenti che si trovano fin nella prima raccolta, ma ché solo nell'ultima acquistano un accento nuovo e profondo, e lì sono coronate da altre più pensose o più profonde ancora.⁵⁵

Un'edizione critica dei *Ricordi* non può dunque trascurare questo fatto: deve anzi illuminarlo e lasciarne vedere la storia.

La storia è scritta nelle successive trasformazioni del testo, e queste bisogna disporre in modo che il lettore ne abbia il più utile prospetto. Si vedrà allora che l'autore ha deliberatamente abbandonato molte cose a cui prima teneva, molte ne ha modificate non a caso ma per meditato consiglio. Egli ha scritto complessivamente 606 formulazioni per 276 massime effettive, e ne ha scelte da ultimo non più di 221. È vero: ad accogliere solo queste, pare che vadano perdute le altre 55; ma è pure certo che a queste egli non diede un testo definitivo, né – crediamo – per inopinata interruzione della scelta, ma per deliberato abbandono. Le massime che egli trascurò da ultimo sono in gran parte o di stretto interesse munici-

⁴⁸ Q¹⁻² 4, A 14, B 3, C134.

⁴⁹ A 34, B 59, C15.

⁵⁰ A 35, B 60, C 16.

⁵¹ Q¹⁻² 2, A 78, B 1, C 32.

⁵² A 81, B 105, C 118.

⁵³ A 38 e 39, B 63 e 64, C 63.

⁵⁴ A 20, B 43, C 11.

⁵⁵ C 146, 160, 189. Ma quest'ultima richiama, anche, la lontana A 156.

pale e cittadino,⁵⁶ o di stretto interesse familiare,⁵⁷ o di ispirazione del tutto privata e momentanea;⁵⁸ sono contraddizioni e ripetizioni,⁵⁹ riflessioni storico-politiche non più attuali nel 1530,⁶⁰ pensieri nati fin dal principio troppo vaghi e indeterminati,⁶¹ o ristretti e gretti, come la giustificazione dell'appetito delle ricchezze,⁶² o malamente recisi e spicci,⁶³ pedanterie, insistenze soverchie,⁶⁴ qualche idea ritenuta da ultimo forse più di pratica spirituale che di pratica morale,⁶⁵ e motti che si risolvevano in acutezze,⁶⁶ e consigli, infine, di prudenza assai spicciola,⁶⁷ e ricordi⁶⁸ irriverenti per la religione, ben sostituiti da ultimo con l'unico⁶⁹ di critica non religiosa ma della vita e della politica dei religiosi. L'abbandono di alcune massime, come di A 135-B 159, è testimoniato dalle cancellature dell'ultima raccolta.

Le trasformazioni testuali non si svolsero dunque a caso: l'autore mirava a un disegno. Noi fino ad oggi, invece di osservare quel disegno nella sua limpidezza, vi abbiamo messo accanto, o, con consiglio ancora più improvido, sovrapposto – e senza distinguerli – gli abbozzi [...].

L'edizione critica, la quale metta a raffronto e a piedi dell'ultima tutte le singole stesure di una medesima idea; e in appendice quelle che l'autore da ultimo abbandonò, farà vedere questo errore e persuaderà del

⁵⁶ Q² 22, B 19; A 76, B 101; A 112, B 136; A 131, B 155; A 133, B 157; A 137, B 161; B 179 e 181.

⁵⁷ A 88, B 111.

⁵⁸ A 6, B 29.

⁵⁹ Q¹⁻² 5, B 5 e A 109, B 132, le cui incertezze si annullano in C 212; Q¹ 13, Q² 14, B 11, che, almeno in certo modo, si contraddicono con A 137, B 161; Q² 23, B 20, che male si accordano con A 126, B 150 rifatte e assorbite, con altre dieci formule, in C 41; Q² 25, B 21, che sarebbero state una ripetizione di più rispetto ad A 29, B 54 rifatte in C 50; rispetto ad A 28, B 53 rifatte in C 51; e rispetto a C 169; A 39, B 64, che non hanno più ragion d'essere dinanzi a C 160; A 102, B 125, superflue, chi guardi Q¹⁻² 9 e 10, A 64 e 65, B 89 e 90 rifatte in C 95 e 96; A 129, B 153, lente e fiacche di fronte ad un pensiero così rapido e sicuro come è quello di A 10, B 34 rifatto in C 72; A 143, B 167, peggio che fiacche di fronte ad A 20, B 43 ancora più nobilmente rifatte in C 11; A 146, B 170, ripetizione di A 71, B 96 rifatte in C 23, e ripetizione anche rispetto a C 58, 81, 207.

⁶⁰ Q¹⁻² 11, B 9; A 86, B 109; A 87, B 110; A 89, B 112; A 135, B 159.

⁶¹ Q¹⁻² 7, B 7; Q¹⁻² 8, B 8; A 123, B 147; o nati come semplici osservazioni: A 152 e 157.

⁶² Q² 21, B 18; A 117, B 141.

⁶³ Q² 29, B 23; A 115, B 139; B 178.

⁶⁴ Q² 24, B 70; A 136, B 160; A 158.

⁶⁵ Q² 20, B 17.

⁶⁶ Q¹⁻² 1, B (motto iniziale); Q¹⁻² 6, B 6; Q¹ 12, Q² 13, B 10.

⁶⁷ A 3, B 26; A 4, B 27; A 33, B 58; A 124, B 148; A 139, B 163; A 148, 151 e 154.

⁶⁸ A 8, B 31; B 32, 124 e 135.

⁶⁹ C 28.

vantaggio e della necessità di rimediarvi. Ma un'edizione così fatta dei *Ricordi* presuppone che sia prima stabilito il testo di quella loro più antica raccolta che non ci è giunta autografa, e prima di tutto – giacché se ne è dubitato – che venga *positivamente* accertato se essa veramente esistette e di quali fonti ci si debba servire per ricostruirla.

b. Dal vero al certo

[...] le ricerche filologiche non danno pace, finché non sono del tutto chiare, e non ti sei, a volte, cavata la spina di una incertezza, che ancora te ne resta, e ne avverti, la puntura. Così, *inquietum erat cor meum!* E mi sapeva male di veder crollare tutta la forza della mia convinzione quasi solo per un incidente. Quello non era, dopotutto, che un caso o un esempio solo di una possibile serie di casi simili: ma può, mi domandavo, un esempio solo bastare dissolvere o – peggio – a rovesciare una tesi? Qui debbo dire che mi si rizzavano i capelli in testa al pensiero – non volendo restarmene nella condizione del puro scettico – di dovere rintracciare tutte le prove della apocrifia di quella benedetta redazione [A]: poiché o essa è vera o essa è falsa; per cosa indifferente non la si può prendere!

[...] Ma la storia e la filologia non sono tribunali di litigi e non distinguono il «proponente» dal «convenuto»: scienze della verità e della certezza, vogliono che la prova spetti a tutti quelli che la coltivano.

La vigna qui è una, gli operai sono tanti, e guai a quelli che non si mettono a estirpare la gramigna dal lato che se la trovano: perché per colpa loro la vigna può intristire.

Così, o quella redazione dunque è vera, e bisogna ricondurla alla sua forma autentica, o è falsa e bisogna allora dimostrare – dimostrare non supporre – che è falsa. Con un esempio solo non si dimostra molto: con uno poi, contraddetto da mille!... Poiché staremmo per dire che sono quasi mille i casi in cui l'accordo dei codici nel differire univocamente da B è costante, e le varianti, quindi, non possono non acquistare credito.

Mi sono volto dunque a strapparmi le altre spine, cioè cavarmi le altre curiosità.

Lo dirò brevemente: mi pare un fatto di valore positivo che tutti i ricordi che si ritrovano in più in A e non si riscontrano in B, sono da riconoscersi del Guicciardini per l'attestato di paternità che ne offrono le altre carte sue: la terza raccolta dei *Ricordi* o la *Storia d'Italia* o il *Dialogo sul reggimento di Firenze* o altro. Questo vuol dire che si potrà tutt'al più discutere della formulazione, non dell'attribuzione dell'idea. «Ma, cam-

biate le parole, e cambierà anche l'idea» ci dirà un critico rigoroso: «attribuirete al Guicciardini un'idea che, se pure è sua, non è più in parole sue».

«E che altro vi diciamo noi», aggiungerà «quando parliamo di raffazzonatori o di manipolatori, se non che si tratta di idee chi sa come attinte alla redazione del 1528 o a qualsiasi altro testo di quell'autore, e rimaneggiate e sfigurate, guastate, ripassate per la mente d'altri?».

Spina dunque anche questa, e come pungente!

Tuttavia, questo almeno il nostro critico rigoroso dovrà concedere: che se manipolazione ci fu, egli non sa più dirci se venne operata unicamente su B. Deve anzi ammettere che sicuramente *no*, poiché il manipolatore ci ha dato anche ricordi che in B non furono mai. Si deve allora cominciare a supporre che questo personaggio responsabile di tanti danni, si prese da una parte la redazione B e cominciò a raffazzonare soltanto, dio sa perché, dal numero 24 in poi, trascurando i primi 23 ricordi; mise, forse ogni tanto, l'occhio in C e, dio sa perché, non lo mise sempre, tutto di séguito con tanta bella mèsse che aveva davanti – 221 massime! –; e, dio sa perché, volle fare un'altra fatica ancora: scegliere, da opere sterminate e varie, come la *Storia d'Italia* ecc., altri sei ricordi soli, quanti sono in tutto quelli che non hanno riscontro né in B né in C. Si aggiunga che, quando il Guicciardini introdusse qualche ricordo in luoghi determinati di altre opere sue, non ve lo riportò mai di peso da un testo già scritto, ma ve lo adattò a mente, nato ad una col contesto nuovo, sicché è distinguibilissimo lo stile di una massima dettata a sé da quello della medesima rifiuta in una pagina di narrazione o – che è il caso più frequente – di oratoria innestata nella narrazione. Ora, i ricordi in questione hanno appunto questo carattere, di pensieri lavorati per sé, non di passi staccati da un altro contesto: e a simulare la cosa il raffazzonatore avrebbe dovuto durare fatica. E trovatelo voi un raffazzonatore che duri fatica! Più presto egli vi domanda di essere impiccato: né le magagne sue, statene pur certi, possono restare per sempre celate.

Si scoprono persino quando siano state informate a un'ars.

c. Lo Spoglio linguistico. Dal particolare al generale

Conduciamo questo spoglio sugli autografi Q¹, Q², B e C, e lo riteniamo utile alla storia della lingua del Cinquecento nelle sue varie parti. Lo dividiamo per questo nelle seguenti quattro sezioni: *I Segni*, *I Suoni*, *Le Forme*, *I Costrutti*, – a cui aggiungiamo infine una breve nota sul *Lessico*. Poiché ci capiterà via via di riferirci anche ad alcuni *Appunti linguistici*

di pugno del Guicciardini, che si conservano nell'Archivio di famiglia, ma che sono già noti per le stampe, sebbene non siano stati ancora presi in tutta la considerazione che meritano, indichiamo qui subito dove il lettore può leggerli nel loro insieme: essi furono pubblicati per la prima volta da Alessandro Gherardi nella sua prefazione alla *Storia d'Italia* del Guicciardini stesso (Firenze, Sansoni, 1919, vol. I, pp. xxxv-xxxvii); e tali e quali li riprodusse più tardi anche Costantino Panigada nella sua nota editoriale della medesima opera da lui ripubblicata presso il Laterza di Bari nel 1929 (vol. V, pp. 335-337). Il lettore avverta però di non prendere tutti per quesiti e segni di assoluta incertezza quei singoli appunti, come forse intesero quegli editori, perché i dubbî in essi contenuti sono alcuni soltanto e vengono sempre chiaramente introdotti col *se* che introduce appunto le espressioni dubitative: e nel resto, che è la maggior parte, di altro non si tratta che di usi varî e ugualmente ammessi, ai quali il Guicciardini rivolge la sua attenzione. L'importante naturalmente sarà vedere come egli si regolò di fatto in quella varietà: ed è la cosa che di volta in volta non mancheremo di fare. Se ne trarrà così, insieme con la storia interna dei suoi usi linguistici, talvolta un segno importante non solo della posizione che egli tenne in mezzo ai contrasti che allora si svolsero tra latino e volgare, tra usi dotti e usi popolari e tra forme fiorentine o toscane e forme delle altre parti d'Italia, ma anche una notizia dello stato stesso di quei contrasti in generale.

d. Note sul lessico di Guicciardini: uno scrutinio attento

Idiotismi e latinismi. - Gli uni e gli altri spiccano nel lessico del Guicciardini, senza tuttavia determinare né l'impasto né i contrasti che si ritrovano nella prosa del Machiavelli. I primi però sono di gran lunga meno numerosi e si può dire che non costituiscano una vera e propria vena in mezzo alla copia del suo linguaggio letterario: *drento*, *drieto*, *dua*, *dunche*, *messe* (= *mise*), *piggioire*, *propio* (per *proprio*), *rispiarmare*, *sanza*, *sendo* (due volte sole), *squictini*, *sua* (= *suoi*, una volta sola), *uedde* (= *vide*). I secondi invece non solo sono molto più frequenti, ma rappresentano un aspetto imponente di quel linguaggio. Ne segnalammo già parecchi nel corso del nostro spoglio sotto i numeri 8, 10, 11, 16, 23, 24, 48, 49, 50, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64. Ne aggiungiamo qui altri un po' più crudi: *augumentare* (B 32, 63, 113, 142; C 1), *augumento* (C 142), *interrito* (B 61, ma nel corrispondente C 70 dirà: *imperterrito*), *facillime* (B 117; C 180), *difficillimo*, *-e* (B 117; C 29, 31), *interuenire* nel senso di *accadere* (B 87,

120, 126; C 39, 71, 133, 152, 170, ma nell'ultima redazione si afferma anche largamente *accadere*: C 2, 133, 156, 182, 189, 197), *propinquo* (B 96, 134; C 23, 160), *potissimo* (B 169), *pretermesso*, -e (B 173; C 143), *indocte* = insegnate, impartite (C 28), *displicentia* (C 38, ma non manca *dispiacere*), *suspitione* (C 52, ma non manca *sospecto*), *Magistrati* = magistrature (C 143), *inculpabilissimo* (C 176), *digeste* (C 210). Di tendenza latineggiante sono anche alcuni prefissi: *eradicarlo* (C 21), *excusare* ed *expedire* nelle loro varie voci, *extraordinario* (C 139, 166, 206), *extrauagante* (B 144), *infortunato* (B 138; C 85), *inconueniente* (C 179), *inconsiderato* (C 149). Come si vede, nega piuttosto per *in* alla latina che per *s* alla volgare. Quest'ultimo prefisso anzi, in forza negativa, si ritrova di rado: *sgruppano* (C 194) e *sfiduciato* (C 157, 201); ed è preferito invece quando ha valore intensivo: *scancelli* (C 53), *sturbate* (C 169), *sforzare* (B 159), *sforzato* (B 124; C 98). Vi sono infine veri e propri prestiti latini. Sono in tutto i seguenti: *cum sit* (B 120), *e conuerso* (Q¹⁻² 12, tradotto «pel contrario» nel rifacimento B 10; B 37, 159), *etiam* (B 25, 132, 146, 161, 169; C 7, 36, 85, 88, 179, 185, 187), *ex consequenti* (B 63, tradotto «però» nel rifacimento C 63), *Expertus loquor* (B 105), *in scriptis* (C 114), *omnibus computatis* (B 159), *solum* (B 94), *tamen* (B 130, 135; C 74), *uerbigratia* (B 54, 87, 180; C 8, 50, 143, 166, 188). Prestiti possono considerarsi, sebbene siano volgarizzate, le espressioni: *cose nuoue* (B 22, 84) nel senso di *rivoluzione*; *uendicarsi nome* (C 157, 201) per *acquistarsi il nome*, *farsi la fama*. E si noti infine il costrutto «mi ricordo... essere» (C 105).

Forme dotte e forme popolari. - Il Guicciardini ebbe consapevolezza di questa differenza, e lo dimostrano i seguenti suoi appunti: 1) «Somigliante, Somiglianza o Simile o Similitudine»; 2) «Oscuro vel Obscuro vel Scuro»; 3) «Ammirabile, Ammiratione, o Maraviglioso, Maraviglia o Mirabile»; 4) «Durabile o Durevole e così in tutte le voci simili». Ma di fatto preferì i nomi e gli aggettivi di esito più letterario, e tra questi i più classici: *cupidita* (C 15, 43, 105) e mai *cupidigia*; *scarsita* (C 5) e non *scarsezza*; *uicinita* (B 131) e non *vicinanza*; *defensione* (B 143, ma in C 142 e 166: *difesa*); sempre *sicurta* e mai *sicurezza*; *equalita* (Q¹ 13; Q² 14; B 11, 161; C 21) e non *eguaglianza*; *stultitia* (C 49) e non *stoltezza*; *inimico* (sempre) e non *nemico*; *euangelio* (C 1) e non *vangelo*; *tardita* (C 191); *admirabili* (C 73), *considerabili* (C 82), *dannabile* (C 32), *durabile* (Q² 20; B 17), *inculpabilissimo* (C 176), *laudabile* (B 7, 168; e qui stesso anche l'avverbio *laudabilmente*), *notabile* (B 167). Ma sempre *honoreuole*, -i (B 87, 89, 90, 164; C 217). E in C 129 va segnalato un *biasimeuole* accanto a *laudabile*.

5.

*Un progetto esemplare: aspetti di una scuola*a. Un repertorio e la sua catalogazione⁷⁰

A differenza di altre letterature,⁷¹ l'italiana non possiede ancora un indice di tutte le sue rime antiche; e i disegni che ne furono concepiti nella seconda metà del secolo scorso [XIX secolo], appena dopo l'unificazione politica del paese, non ebbero che un'attuazione parziale.

[...] Siamo dunque al punto che tutti questi strumenti, per quanto integrati tra loro, non bastano, perché erano già, ciascuno per sé, incompiuti al loro tempo, e perché tutti insieme sono oramai arretrati di tanti decenni.

Occorre riaprire la ricerca, occorre approfondirla, e occorre non solo compierla per il passato, ma aggiornarla fino al presente. Quaranta, cinquanta o sessant'anni non passano invano per le indagini filologiche nemmeno di tipo bibliografico. C'è inoltre da percorrere e registrare la materia di tutto un secolo, che i precedenti ricercatori hanno escluso dai propri lavori.⁷² Abbiamo a nostra disposizione migliori, più rapidi e più economici mezzi di ricerca. Vi è tutta una larghissima serie di cataloghi a stampa delle varie biblioteche del mondo, utilissimi a guidare i nostri passi e a farcene risparmiare certamente moltissimi di perduti. Le agevolazioni e la facilità delle riproduzioni meccaniche possono metterci in condizione di risolvere mille dubbi col constatare *de visu* l'oggetto della nostra ricerca. Io penso che siamo nelle condizioni reali più favorevoli per mettere in movimento questa macchina. Se la volontà e il coraggio di governarla non mancheranno; se al mio proposito non mancheranno il consiglio e la collaborazione di quanti vorranno e potranno darmeli,

⁷⁰ R. Spongano, «Proposta di un indice o repertorio generale delle nostre rime antiche», *Giornale storico della letteratura italiana*, a. LXX (1953), pp. 397-406, con tagli. Comunicazione letta al Congresso di Studi italiani di Cambridge del 1953.

⁷¹ La Francia, per esempio, ha già, e da tempo, la sua *Bibliographie des Chansonniers Français* del Raynaud; e preziosa riesce per la lirica trobadorica la *Bibliographie der Troubadours* di Pillet e Carstens, 1933 (in sostituzione di quella più antica di Bartsch).

⁷² Unico ausilio per quel secolo è il vol. di F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, XIV, Pisa, Nistri, 1891. Ma esso, come dice il titolo, si limita a solo una parte del secolo e a una sola regione d'Italia. Complemento, assai limitato, è la «Tavola dei principi di canzoni del secolo XV e XVI citati nelle raccolte di Laudi spirituali», compilata da A. D'Ancona, a pp. 475 ss. dell'opera sua, *La poesia popolare italiana*, seconda ediz., Livorno, Vigo, 1906.

io penso che nel giro di pochi anni, cinque o poco più, la ricerca sarà compiuta e il suo frutto si potrà mettere a stampa.

Io penso di condurla con la collaborazione dei miei scolari bolognesi, addestrandoli a leve in questo lavoro. Bologna, dove hanno visto la luce i tre più importanti fra gli indici che abbiamo nominati avanti, Frati, Morpurgo e Gnaccarini, dove si trovano le carte Bilancioni, che per la raccolta degli anonimi sappiamo ancora inesplorate e inadoperate, e si conserva sempre intatta la raccolta carducciana di rime a stampa, che sappiamo spogliata solo in parte, e dove, come per tradizione, dallo Zambrini al Carducci ed oltre, la nostra letteratura antica in genere e la nostra poesia dei primi secoli in ispecie hanno avuto così benemeriti cultori, è forse una sede storicamente adatta al compimento di questo disegno, anche se certamente essa non è la più fornita di codici e di materiale antico. La tradizione, del resto, di questi lavori qualcosa vi ha pur depositato, cosicché mi pare impresa tutt'altro che disperata da intraprendere in quella sede. Io mi propongo di intraprenderla in quella scuola.

Certo bisogna fare molto assegnamento sulla buona volontà, sull'abilità, sulla preparazione e sullo spirito di disciplina scientifica di elementi che, essendo giovani e appena alle prime armi, o quasi ancora del tutto inesperti dei mille problemi che una simile ricerca comporta, possono sembrare i meno adatti a compierla, perché i meno forniti appunto di quelle qualità. Ma, pure, poiché sono proprio queste le virtù che un maestro deve suscitare ed educare in loro, io mi propongo di addestrarveli con ogni mio potere, e penso che il modo migliore per farlo rapidamente, sicuramente e proficuamente, sarà quello di trasformare in lavoro scientificamente produttivo molta parte del loro lavoro svolto fin qui con carattere puramente accademico. Per quel che mi riguarda, intendo trasformare le loro esercitazioni didattiche, consistenti per lo più in qualche lavoro di analisi critica su temi a volte abusati, che converrebbe, se mai, far loro affrontare non al principio della loro carriera universitaria ma solo quando l'università li avesse avvezzati al metodo della ricerca, in esercitazioni utili e a carattere strettamente scientifico, facendoli lavorare insieme con me e cercando di abituarli a lavorare come me.

In questo modo, gli operai che attenderanno all'opera, di cui ora qui io presento il disegno, non saranno degli inesperti abbandonati a sé stessi, ma dei miei collaboratori, che svolgeranno il loro lavoro sotto il mio diretto controllo, e tra i quali, spero, presto si formeranno quelli che, divenuti più provetti degli altri, saranno capaci di guidare e controllare a loro volta il lavoro degli altri con sufficiente affidamento per il risultato generale.

Per questo, e per le naturali esigenze della ricerca, il lavoro si compirà in tre gradi: di ricognizione, di spoglio e di redazione.

Il primo grado, che è quello di ricognizione, consisterà nell'appurare minuziosamente e per intero che cosa posseggono in materia di rime antiche, ed esattamente dei secoli XIII-XV, le quattro biblioteche di Bologna: l'Archiginnasio, l'Universitaria, la Carducciana e la biblioteca della Facoltà di Lettere. Occorrerà per questo procedere ad un estratto sistematico e puntuale dei loro cataloghi, redigendo tante schede quanti sono i testi manoscritti o a stampa che esse ci offrono, in qualunque maniera ce li offrano – intendo dire, in capi singoli, in raccolte, o dispersi in pubblicazioni periodiche; messi in luce in tempi lontani o recenti; in copia o in edizione d'affidamento o meno –, e curando unicamente di evitare i dopponi. Il risultato di questa ricognizione sarà la bibliografia di ciò che si trova a Bologna intorno al nostro argomento: una prima base di lavoro. Naturalmente, insieme col materiale del nostro argomento, estrarremo da quei cataloghi anche le schede di tutto ciò che criticamente lo concerne. In questo modo la bibliografia s'avvierà ad essere non puramente materiale, ma anche critica. Sebbene lo scopo principale, a cui intendo mirare, sia una specie di inventario delle nostre rime antiche, che consenta la possibilità di stabilire in modo certo il patrimonio poetico dei singoli autori, e favorisca, offrendone i vari elementi a disposizione, lo studio e l'edizione critica dei singoli testi, è chiaro che per questo stesso scopo all'inventario del materiale si accompagnerà la notizia della bibliografia che lo riguarda, almeno nei suoi problemi testuali.

Quando questa prima fase sarà compiuta, poiché, come è ovvio, Bologna non possiede certamente tutto – anzi, per il materiale manoscritto, sappiamo che possiede relativamente poco – intendo passare alla seconda fase della ricognizione, che sarà quella di colmare le lacune bolognesi con l'ispezione, diciamo così, a distanza di tutte le altre biblioteche nostrane e forestiere, mercé la consultazione dei loro cataloghi a stampa, quando esse li hanno, e con i mezzi che di volta in volta si potranno impiegare, quando questi cataloghi mancano. Anche in questa seconda fase si redigeranno tante schede quante saranno le indicazioni utili che si troveranno, badando, naturalmente, anche questa volta, ad evitare i dopponi. In questo modo si avrà, credo, una compiuta bibliografia generale di quel che andiamo cercando.

Io ho studiato un tipo di scheda per questo primo grado della ricerca. La scheda conterrà queste indicazioni: biblioteca, segnatura, autore con gli estremi locali e temporali di nascita e di morte, titolo o soggetto, numero dei volumi, collezione o rivista, luogo, editore, anno, numero di pagine, firma dello studente, suo numero di matricola, eventuali osservazioni.

Poiché le fasi di questo primo grado, che abbiamo detto di ricognizione, sono due, io penso di adoperare schede di due diversi colori: uno per tutto quel che si trova a Bologna, l'altro per le biblioteche di fuori. Dovendole tenere, come a me pare sommamente utile, disposte in ordine alfabetico interno sotto l'ordine alfabetico degli autori, sarà più rapido distinguere, quando si passerà al secondo grado del lavoro, ciò che si ha a portata di mano da ciò che si trova lontano.

Ma non si passerà al secondo, se prima non si sarà stabilita una tavola di abbreviature di tutto il materiale raccolto nel primo e non si saranno numerate progressivamente le schede di ciascun autore. Ciò consentirà di sveltire le operazioni successive e di abbreviare il tempo che vorranno le numerose indicazioni del secondo e quelle certamente più complesse del terzo grado.

Il secondo, che è quello che abbiamo chiamato di spoglio, consiste nel prendere capo per capo in esame il materiale indicato dalle schede accumulate nel primo, e fare lo spoglio sistematico delle poesie in esso contenute, redigendo tante schede quanti sono i capoversi delle singole poesie, e indicando nella scheda, oltre a ciò, innanzi tutto, l'attribuzione, cioè il nome dell'autore, se c'è, con i suoi estremi temporali e locali di nascita e di morte, quindi il genere e il metro lirico, gli estremi bibliografici del luogo dove si trova, con l'indicazione, questa volta, anche della carta o della pagina, e infine il rinvio alla scheda dalla quale si è partiti, la quale, come abbiamo detto, avrà un suo numero d'ordine. Anche le schede di questo secondo grado recheranno la firma di chi le compila e il suo numero di matricola.

Nella trascrizione da manoscritti o da stampe antiche, il capoverso sarà registrato sempre nella sua forma originaria sotto a quella ammmodernata, che servirà per la sua collocazione alfabetica. E questo si osserverà anche nel terzo grado, ossia nella redazione ultima.

Non ho ancora eseguito il modello di scheda che servirà per il secondo grado, ma esso è facile da immaginare, una volta dette le indicazioni che deve contenere.

Resta solo da aggiungere che, accanto alle schede indicanti i testi di una poesia, ci saranno anche quelle indicanti gli studi intorno ad essa e la qualità delle sue eventuali edizioni, se critiche cioè o meno. Le indicazioni degli studi saranno date, quando ciò sia agevole, col più breve cenno possibile del loro assunto o contenuto.

Sempre in questo secondo grado, mentre sarà molto facile lavorare sul materiale che si conserva a Bologna, non mi nascondo a quali e quante difficoltà si andrà incontro, quando si tratterà di lavorare sul materiale che si

conserva nelle altre biblioteche, specialmente se queste si trovano all'estero. Ma pure è proprio qui che mi occorre non solo il concorso degli uomini di buona volontà, ma – e io lo chiedo con ferma speranza che non mi sarà negato – quello degli enti e degli organismi a ciò più adatti: il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Università della quale faccio parte, le biblioteche alle quali mi rivolgerò, le istituzioni e associazioni che hanno premure per queste cose. Chiedo a tutti di favorirmi, quando mi rivolgerò a loro per essere agevolato o sorretto in questa impresa. I modi in cui potranno farlo saranno molti e di volta in volta essi potranno scegliere i più opportuni.

Certo, quando il lavoro sia giunto al termine del secondo grado, esso si potrà dire pressoché compiuto e certamente assicurato nella sua importanza.

Il lavoro del terzo grado infatti, per quanto possa apparire il più complesso, è tuttavia il più tranquillo, come quello che poggia sul sicuro fondamento dei due gradi precedenti e per il quale si hanno oramai in pugno tutti gli elementi che si possono desiderare.

Esso consiste nel raccogliere per ogni capoverso le singole schede che lo registrano e redigere intorno a questo la scheda unica e definitiva, che raccoglie tutti i dati realmente utili e importanti: cioè, l'attribuzione innanzi tutto, il genere, il metro e il numero dei versi, i manoscritti e le stampe che ci hanno conservato la poesia, con le eventuali differenti loro attribuzioni, l'edizione o le edizioni critiche, e gli studi testuali su di essa. L'insieme di queste schede definitive costituisce già l'opera, che non sarà se non da mettere a stampa con i suoi indici di riscontro.

b. Lo spirito di un maestro:

«rendere esercitato l'occhio e pronta la riflessione»⁷³

Queste nozioni si estendono solo fino al Cinquecento, senza accennare alle novità e agli sviluppi successivi della metrica italiana; e ciononostante, confidiamo che esse contengano già l'indispensabile – se non forse qualcosa di più – a rendere esercitato l'occhio e pronta la riflessione nel cogliere le differenze, quando e dove queste si presentino, anche nella metrica moderna. Di due fra le più importanti novità però, la metrica barbara e la ballata romantica, non abbiamo potuto fare a meno di esporre in appendice i caratteri fondamentali.

⁷³ R. Spongano, premessa a *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1966, p. 7.

Abbiamo corredato di esempi le nozioni, collocandoli a parte e producendoli quasi sempre per esteso, convinti che questo sia il modo meno astratto e forse anche più piacevole di proporli e di farli studiare. E a renderne più agevole la lettura, li abbiamo dichiarati parola per parola. La spiegazione a verbo che ne diamo, per lo più senz'altro commento – se non solo metrico, dove occorra – mira ad essere appropriata, possibilmente calzante, e libera e liberatrice da equivoci. La riflessione sul senso letterale dei testi non è forse mai troppa, e, per la destinazione che questo libro vuole avere, gioverà – crediamo – col suo esempio, alla ginnastica dell'attenzione nei giovani che lo useranno, ridestandoli dall'abitudine alla distrazione e all'approssimazione, a cui troppe altre cose oggi li invitano e fors'anche li costringono.

c. Sapienza bibliologica e critica

122. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso* secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre. Bologna, Commissione per i Testi di lingua (Cooperativa Tipografica Azzoguidi), 1960, in-8, pp. 8 n. n. + 1704.⁷⁴

È l'edizione promossa per celebrare il primo Centenario della Commissione (16 Marzo 1860-16 Marzo 1960). Ne furono tirati 1.006 esemplari tutti in carta India, duecento dei quali, di cui soli 190 venali, furono rilegati in tutta pelle marocchina con taglio superiore e caratteri al tassello di pelle turchina in oro fino, e i rimanenti, di cui soli 710 venali e sei destinati alla Procura di Stato per i diritti di stampa, furono rilegati in tutta tela con caratteri al tassello di pelle turchina in similoro.

Fu approntata da Cesare Segre, dopo che egli ebbe ricostruito e in parte rettificato i criteri coi quali veniva preparandola Santorre Debenedetti prima del suo testo laterziano (Bari 1928), da lui alla fine offerto senza apparato per disposizione dell'editore. Sono indicate con A, B, C le tre successive edizioni originali (Ferrara, per maestro Giovanni Mazocco dal Bondeno ad XXII Aprile MDXVI; Ferrara, per Giovanni Battista da la Pigna Milanese, a dì XIII de Febraro MDXXI; e Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, a dì primo d'Ottobre MDXXXII), con C* gli

⁷⁴ R. Spongano, *Inediti o rari: schede per un Catalogo*, a cura di A. Campana, con il contributo di S. Sampaolesi, premessa di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 2011, pp. 160-163, n. 122.

esemplari di C che nel foglio di stampa corrispondente a I, 18-II, 14 contengono «refusi o lezioni comunque respinti dall'Ariosto», e con C** le varianti saltuarie tra i vari esemplari di C, dovute alle diverse correzioni dell'Ariosto apportate nel corso stesso della stampa.

Di A e B è impiegata la ristampa diplomatica di F. Ermini (Roma, Società Filologica Romana, voll. 2, 1909-1911), liberata però dei suoi numerosi errori con riscontri diretti degli originali, ricontrollati poi da ultimo ad opera di Luciano Capra, per A, nell'esemplare della Bibl. Com. Ariosteia di Ferrara, e ad opera di Mario Marti, per B, nell'esemplare della Bibl. Angelica di Roma. Per la collazione di C, che sta a fondamento dell'edizione, venne usato l'esemplare, già melziano, in possesso di Segre.

Ciò è precisato nei due primi paragrafi (pp. 1649-1650) della *Nota al testo*, che nei sette susseguenti (pp. 1650-1697), dopo avere riassunti nel terzo i criteri d'ammodernamento interpuntivo, accentuativo e grafico adottati dal Debenedetti nel suo testo laterziano (p. 1651), e dopo aver dichiarato i mutamenti apportativi in alcuni luoghi sul fondamento di una ricontrollata applicazione di quei criteri, specialmente in merito agli scempiamenti e raddoppiamenti consonantici iper corretti alla maniera settentrionale, da rettificare ora sulla spia delle rime, ora col confronto dei *Frammenti autografi* (a cura di S. Debenedetti, Torino, Chiantore 1937) e ora con quello dell'*usus* affermatosi in C (pp. 1651-1655), elenca nel quarto, passando dalla grafia e dalla fonetica in generale alle singole lezioni, confortate a volte da appunti dello stesso Debenedetti in un esemplare dell'edizione laterziana interfogliato in vista di una sua revisione (Deb. 2), quattro restauri in C di luoghi che il Debenedetti aveva corretto per una presunta ma non reale necessità (pp. 1655-1656) e quindici nuove correzioni che invece s'impongono per buone ragioni (pp. 1656-1659).

Fin qui gli interventi nel testo. Ora l'analisi, esposta in tavole, degli errori propri a ciascuna delle tre stampe originali, o manifesti per sé o rivelati da rime, ipometrie e ipermetrie; e prima, nel paragrafo quinto, sotto la Tav. I (pp. 1659-1668), «si tratti di refusi o di lezioni non ariostesche o di distrazioni dell'autore», tutti quelli di C, che sono 256, trentacinque dei quali provennero in C da B, 18 violerebbero la rima e 10 la misura del verso rendendolo ipermetro, 77 furono già corretti dal Debenedetti con avvertimento e 129 senza, e 50 vengono corretti qui per la prima volta e costituiscono innovazioni rispetto al suo testo; poi, nel paragrafo sesto, sotto la Tav. II (pp. 1668-1673), sebbene tuttavia non interessino l'apparato, ma interessano «la completezza della documentazione» (p. 1668), i refusi e gli errori di A, che sono 161, ventiquattro

dei quali violerebbero la rima, uno renderebbe ipometro e trentadue ipermetro il verso; e sotto la Tav. III (pp. 1674-1680) quelli di B, che sono 261, quarantanove dei quali provenienti da A, 42 violerebbero la rima, 11 il verso rendendolo ipometro e 24 rendendolo ipermetro.

Ma di spiccato interesse ai fini dell'apparato è l'analisi degli scempiamenti e raddoppiamenti consonantici iper corretti in B, dove, tanto più numerosi che in A e in C, sono, registrati nel paragrafo settimo, sotto la Tav. IV (pp. 1681-1687), in numero di 207 i primi e 14 i secondi, rappresentando, ma solo apparentemente, una involuzione temporanea dell'ortografia ariostesca, cui tutto invece contraddice: sia all'interno stesso di B, come gli scempiamenti erronei in rima, sia nel confronto con l'esterno, come la presenza qui e l'assenza altrove di forme verbali «assolutamente sconosciute» all'Ariosto, o come il fatto che, contro le abitudini sue più salde, gli scempiamenti in B sono prevalentemente di tipo dentale e nasale, scempiamenti «tanto estranei all'uso ariostesco, quanto scopertamente legati all'uso di B» (p. 1688), o come ancora, e tornando all'interno, alcune iper correzioni assolutamente mostruose (pp. 1687-1688). La constatazione guida a correggere una serie (Tav. V, pp. 1689-1690) di scempiamenti di B, rimasti in C perché non tutti raggiunti dall'attenzione dell'Ariosto nel preparare C sopra un esemplare da lui corretto di B: e ne sono tratte le dovute conseguenze, caso per caso, a pp. 1690-1691, dove, in fine, vengono individuate e denunziate altre «malefatte» dello stampatore di B.

Il paragrafo ottavo (pp. 1692-1693) spiega l'uso fatto nell'apparato degli *Errata-corrige* di A e B, e il nono (pp. 1693-1694) le ragioni che consigliano di omettere le varianti offerte dai *Frammenti autografi*, nonché quelle che il Pigna dichiara (*I Romanzi ecc.*, Venezia, Bottega d'Erasmus, appr. Vincenzo Valgrisi 1554) di avere trascritto da un esemplare di B appartenuto all'Ariosto, e quelle, autentiche o meno, trasmesse dal Ruscelli (*Mutazioni e miglioramenti ecc.*, ivi 1556), e di tener conto, invece, di quelle di C*, che sono sette, registrate nella Tav. VI, e di C**. Il decimo ed ultimo paragrafo aggiunge ai chiarimenti sulla costituzione dell'apparato (pp. 1694-1695) quelli relativi ai criteri grafici generali e particolari in esso adottati (pp. 1695-1697).

In tal modo questa risulta essere l'edizione meglio giustificata che finora si abbia dell'*Orlando Furioso* e la sola fornita di apparato critico: ragioni che, unite all'importanza dei fatti linguistici e letterari, nonché pure strettamente filologici, in essa testimoniati, e unite all'universale affetto per la poesia di un simile capolavoro, nato in terra emiliana nel più rigoglioso splendore della civiltà italiana, assicurarono bastevol-

mente la Commissione dell'opportunità di promuoverne la pubblicazione e di presceglierla a ricordo dei suoi primi cento anni di vita (*Premessa* a p. 7 n. n.). La tavola fuori testo, collocata in apertura, riproduce il ritratto dell'Ariosto che orna l'edizione del 1532. Antiporta bianca all'inizio, occhietti innanzi ad ogni parte del volume, indice a pp. 1700-1702.

6.

*Filologia ed esame dello stile. Il commento a Buonaccorso*⁷⁵

Esaurita senza risultato di sorta la via della filologia documentaria, [...] se per documento s'intende la carta scritta e la cosa testimoniata, restano ancora due altre vie: l'esame del contenuto e l'esame dello stile, filologia anche questa, ma interpretativa e storica e tuttavia non meno documentaria, cioè non meno accertante, dell'altra, perché sono altrettanto evidenti le ragioni alle quali essa si appella, l'intrinseco di ciò che si dice e i suoi caratteri, la materia che ad uno è propria e l'impronta di cui egli la segna: due cose però che non si stabiliscono senza delimitazioni dovute alla forza di penetrazione critica e alla misura del senso storico, ma due cose – bisogna aggiungere – che non sono così separate come si potrebbe credere, perché, in verità, non si riesce a capire che cosa uno dica se non si intende anche, e in atto sintetico, come lo dice. E qui la filologia rivendica il suo diritto di essere considerata anche essa come una scienza storica e non come una pura tecnica o una specie di scienza naturale, perché pronta a passare dalle sue operazioni fondate sul principio di causa a quelle consistenti in giudizi di valore. I fatti di cui essa si occupa in questi casi non cessano di essere considerati piuttosto come fatti che come atti, ma le operazioni in cui essa ne discute non si compiono senza un continuo riferimento alla delimitazione e alla sostanza spirituale di quei fatti.

Ma, a parte ciò, quel che poco fa volevo dire è che l'esame del contenuto, in casi come il nostro, dove la materia, per la natura della lirica, si distilla tutta o quasi al lambicco della metafora, si risolve nell'inseguimento di una vera e propria chimera se non si sa, e molto provatamente, chi ne sia l'autore, se non si conosce e vede cioè, nitida al massimo, la impronta di chi l'ha segnato. E in verità nella nostra raccolta ci sono

⁷⁵ R. Spongano, *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*. Introduzione, testi e commento di R. Spongano, Bologna, Pàtron, 1970: *Introduzione*, pp. CVI-CVII; *Rime*, son. 12 di Buonaccorso il giovane, pp. 29-32, [l'abbreviazione *gr.* indica i gruppi, o raggruppamenti, in cui è classificata la tradizione, in forza degli errori dei testimoni: pp. xxxvii ss.].

sonetti rimasti da cima a fondo indecifrabili senza quella conoscenza, e che splendono invece limpidi come puri raggi di sole dopo di essa; ve ne sono altri che, pur genericamente afferrabili nel loro senso, si direbbero tuttavia piuttosto comuni e indifferenti quanto a segno personale prima di scorgerlo, e che, dopo scorto quel segno, si rivelano invece personalissimi e propri. Gli uni e gli altri cioè non manifestano se non alla luce di quell'analisi il loro vero contenuto. In altri termini, l'indagine stilistica, almeno nel caso nostro, è stata la chiave anche dell'interpretazione letterale: cosa naturalmente indispensabile all'intelligenza e quindi all'esame del contenuto.

Son. 12

Freschi fior dolci e violette, dove
 spirano euri d'amor, zeffiri lieti;
 verdi, alti, vaghi e genti laüreti,
 dove un bel nembo rugiadoso piove; 4
 cara leggiadra selva, onde Amor muove
 mio cor negli alti sua pensier segreti,
 rivi erranti, puliti, ombrosi e cheti,
 possenti a far di sete accender Giove; 8
 quanto mirabilmente il viver mio
 trasformato s'è in voi in nuova sorte,
 data dal dì delle mie prime fasce! 11
 Qui vivo all'ombra onde fuggir m'è morte,
 qui dolce aura d'amor, quant'io disio,
 sol mi nutrica, m'alimenta e pasce. 14

12. SONETTO. È felice nei luoghi del suo amore. Se il precedente era un sonetto di lontananza, questo pare un sonetto di ritorno e sta forse non senza ragione dietro a quello, così come il 6 dietro al 5. Per il Casotti, che ha ereditato dalle stampe un ordine mutato, sarebbe invece un sonetto «fatto in tempo di villeggiatura». Il medesimo Casotti lo dice attribuito al Tinucci in alcuni mss.; ma, al solito, non si tratta che di FN¹⁶; degli altri ventitre mss. che l'accolgono, uno solo (FN¹⁸) lo reca adespoto, e gli altri tutti lo intestano debitamente al Montemagno. Forse per la sua petrarchesca eleganza fu uno dei più trascritti e perciò dei più rilavorati dai trascrittori, come appare dalle sue numerose varianti facilmente eliminabili se ci si attiene, come noi facciamo, a uno dei mss. più antichi (FR⁵).

1 Varianti: a) *Freschi fior, dolci violette* (FR⁴, RVb¹); b) *Freschi fior, rose e violette* (2° gr.); e l'una e l'altra, per aggiustare il corso logico del discorso, rompono l'unità ritmica del verso, inficiandone il primo emistichio. 2 *euri d'amor, zeffiri lieti*: passione e ristoro, perché Euro spira caldo dal sud e Zeffiro fresco da ponente: con una vaga allusione metaforica sotto il senso letterale. Una variante di *euri, aure*: certamente per eliminare da questo quadro di delizie ogni ombra di tempesta. 3 *genti*: gentili. Uno dei versi più mutati, prima per disattenzione o ignoranza, ma poi per intenzione: a) *Verdi, alti, vaghi e gentil läureti* (1° 3° e 4° gr., FL, MiA), quando o ad opera di chi s'era già perso il senso del valore di *genti* per "gentili"; b) *Vaghi, alti, belli e genti läureti* (2° gr.), quando *genti* si poté essere conservato meccanicamente o fu scientemente restituito per evitare l'incontro delle due *l* (*gentil läureti*); c) *Verdi, vaghi, gentili, alti läureti* (Pilli), con inversioni indirizzate al medesimo scopo e a quello della variazione o modulazione vocalica, nonché per evitare l'accento di settima della variante a; d) *Belli, alti, vaghi e gentil laureti* (Casotti), senza riscontro nei mss. E non occorre illustrare i guasti di ciascuno degli interventi o nel ritmo o nella locuzione del bel verso. *läureti*, come più sotto *aura*, e una simile terminologia sparsa altrove, hanno fatto pensare che la donna di questo poeta si chiamasse Laura: forse è vero, ma solo in senso petrarchescamente antonomastico più che proprio, perché, dopo quella del Petrarca, molte altre donne furono esaltate dai loro poeti con quel nome anche per i facili abusati giuochi verbali a cui esso si prestava. 4 *nembo rugiadoso*: cfr. 1, n. 10. Il 2° gruppo, di tradizione più tarda, ha creduto erroneo *nembo* (= "nimbo" prima della dissimilazione semantica, e l'ha modificato in *nimbo*). *piove*: cfr. 17, 1 e 21, 1, e osserva che tutte e tre le volte si trova in fin di verso, cioè in sede di rima, come spesso nel Petrarca. 5 *Cara*: cfr. 3, n. 1. Una variante conservata in almeno quattro codici: *Chiara*; trascrizione erronea, ma forse non del tutto involontaria, di *Chara*. 5-6 *onde...segreti*: donde Amore, nell'intimo dei suoi imperscrutabili pensieri, vuole che a me venga l'ispirazione; nella quale Amore m'ispira. Chi non capì che il senso era questo, mutò tutto il v. 6 così: *i miei pensier negli alti suoi segreti*, appianando e demolendo. 7 *erranti*: cfr. 1, n. 3. Una variante, nata forse da guasto ortografico e diffusa in più codici: *ratti*, che guasta tutto. *ombrosi*: cfr. 1, n. 3. *cheti*: FR⁷, a cui naturalmente non parve che i rivi potessero essere insieme *ratti e cheti*, corresse: *lieti*; e dissipò ombra e frescura di questo verso. 8 *di sete accender Giove*: «benché sia sua bevanda il nettare» (Casotti, p. 259). 9 *mirabilmente*. In più di un ms. (cfr. il prospetto delle tradizioni nell'*Intr.*): *incredibilmente*; ma forse è glossa sottratta al testo. Per il primo avverbio, cfr. l'uso degli aggettivi corrispondenti in 6, 13 e 17, 12; per il secondo cfr. 27, 5; e stimerai anche dalla loro diversa proprietà in quei luoghi che qui la lezione più giusta è la prima. 10 *trasformato s'è in voi*: intendi non da ora, ma da quando egli si innamorò. I mss. del 2° gruppo: *Sia trasformato*, non improbabilmente da un *Si è trasformato* di chi, pur di avere l'accento secondario di quarta e sgombrarne la quinta sillaba, non si accorse che rendeva prosa il verso: *S'è trasformato in voi*. *nuova*: non prima veduta,

straordinaria. I mss. del 2° e 3° gruppo, più Ar del 1°, invece di *in nuova*, hanno *O* (= *Oh*) oppure *Oi* (RVb¹) *nuova*, facendo punto dopo *voi*: evidentemente per non aver capito che *in voi* vuol dire “tra voi”, “in mezzo a voi” e non è punto il termine ma il luogo della trasformazione. 11 *data... fasce*: destinati fin dalla nascita, e quindi riservatami dal cielo. Cfr. Petrarca, *Rime*, LXXII, 52-54: «e credo da le fasce e da la culla Al mio imperfetto, a la fortuna avversa, Questo rimedio provedesse il cielo». 12 *all'ombra*. Immagine più volte ritornante e in senso proprio e in senso figurato: cfr. 15, 3 e 13; 16, 2; 20, 9 e 22, 12. *onde*: dalla quale. 13 *aura*: cfr. n. 3. 14 *nutrica... e pasce*: cfr. 3, n. 2. Se raccogliamo tutti i collegamenti di questo sonetto con altri, troviamo che il suo stesso linguaggio risuona in ben venti altri componimenti della raccolta: 1, 2, 3, 5, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 e 28; che in ben dodici di essi risuona due volte: 3, 5, 11, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25 e 28; che in due (1 e 22) risuona tre volte, e in un altro (15) ben quattro volte!

7.

*Metodo e scuola, sino all'ultimo*⁷⁶

La prima esperienza del lessicografo artigianale è che egli non dispone di un qualsiasi mezzo meccanico per ritagliarsi in pezzi il testo, isolandone, parola per parola e vocabolo per vocabolo, i contesti di ricorrenza: se lo facesse a mano, impiegherebbe un tempo interminabile e forse perderebbe via via il filo dell'opera, la consapevolezza di quel centro generatore dove sta la giustificazione intrinseca del vocabolo di cui si ha da fissare di volta in volta, forme a parte, il significato o la sfumatura di significato precisa, sia essa in deroga o meno all'istituto linguistico interno (la ragione dell'opera) o esterno (la cronologia e/o topografia del condizionamento linguistico).

Mancandogli dunque l'opportunità e vantaggio o presidio del mezzo meccanico, egli ne deve prescindere, contentandosi di isolare e schedare, nell'istante della lettura, la parola col suo significato, il vocabolo col suo senso immediato. E proprio qui, in questa quasi perigliosa scorciatoia dell'operazione altrimenti lunga e tediosa e forse alla fine fuorviante, si presenta per lui il bello e il vantaggio: la sua registrazione immediata avviene in piena luce mentale, nel vivo del filo dell'opera, nel mentre egli sta lavorando prima d'ingegno che di mano e prima di penetrazione che di trascrizione, compiendo un'operazione di sintesi istantanea.

⁷⁶ R. Spongano, «Esperienze di un lessicografo artigianale», in *Lessicografia, filologia e critica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1986, pp. 35-44: 35-40, con tagli.

Ma è chiaro che la lettura di cui egli si serve e della quale io parlo non è la cursoria né la prima e immediata, bensì quella di un testo che egli ha preventivamente fissato, preventivamente accertandolo col tornarvi sopra forse infinite volte.

Questa è dunque la seconda esperienza del lessicografo artigianale: che il lessico a cui egli attende non può avere inizio prima dell'accertamento del testo; e che egli non sarà buon lessicografo se non è stato preventivamente buon filologo, perché solo da filologo egli avrà sentito di ogni parola la ragione contestuale: ciò che favorisce la sua pronta schedatura quando egli si mette a farla. In altre condizioni la schedatura potrà essere anche più rapida, ma non sarà mai altrettanto sicura. Né così sicura né altrettanto precisa: e la precisione sarà un avallo della sicurezza. Sotto questo aspetto anzi sono o diventano innumerevoli i casi in cui la stessa parola si sfaccetta nella mutevolezza delle accezioni diverse, com'è naturale che avvenga in qualsiasi discorso vivo. Ed è questo un aspetto affascinante dell'operazione del lessicografo: cogliere e fissare non il generico ma il proprio del termine, scoprendone a mano a mano la ricchezza, la mobilità, la libertà di potere espressivo: cosicché mentre le parole in un'opera sono dopotutto determinate di numero, ne risultano interminate o, per meglio dire, moltiplicate incredibilmente le contenenze e i sensi.

Ne ho avuto esperienza diretta redigendo il glossario di una raccolta di testi quattrocenteschi, vari tra loro ma tutti del medesimo argomento: quel *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, allestito con diligenza ed entusiasmo da una studiosa australiana di vivacissimo intelletto e pubblicato nel 1983 nella Collana della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna.⁷⁷ È toccato a me il compito del glossario, ma io non ho potuto redigerlo senza il preventivo controllo dei singoli testi, eseguito con numerose ed altrettanto appassionate letture (dico appassionate, perché erano per me fonte di incredibile diletto e di riflessione curiosa). Ne è venuto un glossario pieno di accezioni inconsuete di parole che, prese per sé, parrebbero comunissime. Sarebbe stato uno sbaglio registrarle soltanto col loro significato più semplice e generale. Ne recito un esempio solo con i significati diversi nei diversi luoghi: *fallire* non avverarsi *O* 270, *errare* *Sa* 294, *mancare*, *venir meno* *B* 310, *disubbidire*, *venir meno* a un comando, a un ordine *Mo* 190, *cadere* in

⁷⁷ *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, a cura di N. Newbigin, Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua, CXXXIX, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Casa Carducci 1983, pp. LXII-350.

colpa *Sa* 86, offendere *Su* 207; *fallito* (*che abbia fallito*, che abbia commesso colpa, fallo) *J* 256, *fallita* (:) mal rappresentata, eseguita male *J* 701; *sarà fallita* (:) verrà ingannata e fallirà *P* 298. Nove accezioni distinte in sette diversi testi di una medesima età e di un medesimo argomento.

Ma il lessicografo artigianale ha le sue pene, che sono quelle dei controlli da eseguire per conoscere, forme a parte, se la parola in sé, il vocabolo come termine sia già noto o meno e registrato in quella accezione. Ah, se tutti i lessici, tesori e glossari, tutti i dizionari, almeno quelli di lingua, fossero computerizzati in uno. Allora sì che egli, il povero artigiano, persino come storico della lingua, si sentirebbe un papa, un re, un imperatore dei domini della lessicografia. Il materiale lessicale invece è così disperso e i monumenti che lo contengono sono tanti che, a maneggiarli per solo prenderli e riporli, quand'anche si abbiano tutti a disposizione, il tempo se ne va, per lo più non senza molta fatica e scarso frutto. A volte il controllo è necessario per appurare l'esistenza della parola in sé, a volte – ed è il più lungo e lento esercizio d'attenzione a cui chi vi attende non può sottrarsi – è necessario per verificare l'accezione in cui la parola è o va presa nel testo da lemmatizzare. Che piacere quando il termine in questione risulta non registrato affatto da nessuna parte! E, allora, non più per la fatica o parte di fatica conclusa, ma perché l'acquisizione nuova è assicurata e il pupazzo che ti sta davanti cominci a prenderlo sul serio in tutte le sue ragioni, come se tu fossi andato a teatro e ti divertisse un personaggio nuovo, mai visto prima, uscito a recitare la sua parte in commedia. Perché le parole sono anche dei bellissimi zimbelli con cui hai da giocare. Mica sono tutte piatte piatte; la maggior parte sì che sono piatte, ma sono le solite, le note a tutti. Un vocabolario delle parole non comuni, delle difficili, delle rarissime, non si è mai fatto e forse nemmeno pensato, eppure dovrebbe avere la sua utilità. D'Annunzio vi si sarebbe stuzzicato e avrebbe rapidamente chiuso il Tommaseo-Bellini che teneva squadrato sul suo leggio o il suo Forcellini, per il calepino delle difficoltà e delle rarità. Forse farebbe comodo anche al lessicografo artigianale come scorciatoia della ricerca. Il guaio è che a volte la sua parola ha essa una forma piatta che non dice nulla di speciale, parola comune da non accordarle né prezzo né pregio, e perciò non la troveresti in quel calepino delle rarità, almeno finché non la raffiguri. Perché se la raffiguri, allora sì che ti accorgi come sia proprio ed appunto da calepino delle rarità.

Un povero innamorato, che non sa più che farsi della vita, tanto è infelice per gli inganni e disinganni d'Amore:

Sia maledetto chi ti segue, Amore!

esclama nella lirica di un codice quattrocentesco italiano finito a Città del Capo in Sud Africa, ma presto in luce fra noi in edizione critica ad opera di un'ardentissima studiosa inglese:⁷⁸

Sia maledetto chi ti segue, Amore,
e gli occhi mei, che mai detter la via
alli toi stral che infiammasseno el core!
Che fa'? Ch'aspetti più, anima mia?
Perché non lassi tua misera spoglia,
ch'è meglio morte che tal vita ria?
Spògliate ormai de questa mortal *noglia*:
lieve, presta e sicura el passo varca
che pon fin e silenzio a molta doglia.

(LXXXIX, 22-30)

Eccola la parola piatta piatta, usata, abusata e quasi consumata dall'uso nella lirica padana quattrocentesca: *noglia*, noia, fastidio dell'esistenza, piatta con l'apparenza, per giunta, della proprietà dell'ipercorrettismo, della localizzazione e della datazione. È una parola "datata", come oggi si direbbe, circoscritta topograficamente e cronologicamente. Ma il filologo – in questo caso il filologo in veste e funzione di lessicografo artigianale – faccia sempre lo spione e vada a vedere cosa ci sia proprio scritto di preciso sul documento, il codice 7.b.5. della South African Library di Cape Town in copia unica e mai prima studiata. C'è scritto *noglia*, ma con la *n*-ricalcata sopra una *u*:- *uoglia* = voglia. E questa sì che è una parola ancor più piatta, ancora più comune; ma pare accettabile, più o meno come la prima: «Liberati ormai di questa mortale passione!». Ancora più piatta, ancora più comune, più o meno accettabile o comprensibile come l'altra; e invece è una trappola! È una parola tutt'altro che piatta e comune, è una parola rarissima. Così com'è scritta non ne desta il sospetto, ma è una parola non integra, è aferetica: a scriverla bene e propriamente, bisogna metterle un apostrofo davanti in segno dell'aferesi, che ha subito, della sillaba *in*- e scrivere *'voglia* = *'nvoglia*, *invoglia*, ma non dal verbo *invogliare*, si badi, bensì da *involvere*: *invoglia*, sostantivo col senso di "involucro", il mortale involucro dell'anima, che è il corpo, quello che poco

⁷⁸ Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia (ed altri), *Versi d'amore*. Edizione critica del Codice Grey 7. b. 5 della South African Library di Cape Town, a cura di N. Saxby, Collezione di Opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua, CXL, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Casa Carducci, 1985, pp. CXXX-224.

prima, in questo stesso passo, il rimatore ha chiamato *spoglia* e poco più in là chiamerà *scorza*, sempre metaforizzando.

Che l'autore di questa poesia, Giovanni de' Mantelli di Canobio, detto Tartaglia, uno sconosciuto rimatore romagnolo del sec. xv, se la dica con simili aferesi di *in-* e ce l'abbia, per abitudine, è provato dai suoi *namora* per "innamora" (CXX, 41), *fernal* per "infernal" (LXIV, 7), *nanti* per "innanti" (LV, 4 e LXVII, 20), *nanci* per "innanci" (LXXVIII, 10 e CXX, 10), *meggio* per 'meggio (= in mezzo: VIII, 33).

Invoglia per involucro, da *involvere* come abbiamo detto, non è più parola comune, almeno ai tempi nostri. Per noi anzi è più che rara. Altra testimonianza non le richiamiamo al terminale della memoria che possediamo computerizzata per natura e che è nella nostra mente, se non quella, unica, in rima anch'essa e anch'essa aferetizzata, sebbene un po' meno crudamente, di Dante, in *Par.* XXVI, 99:

Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia.

Ma a Dante la parola occorre in senso proprio e comune com'era ai tempi suoi e come durò per lungo tratto ancora (da Sacchetti, *Nov.* 70, 14 a Dossi, I, 168), quando designò niente più che un pezzo di panno qualsiasi, di tela grossa e ruvida, uno straccio buono per involgere e coprire; al nostro oscuro, oscurissimo, ignoto rimatore quattrocentesco occorre, invece, per immaginosa metafora: il corpo involucro mortale dell'anima. Chi pensa più al pezzo di tela? E il suo sarebbe oggi l'esempio più semplice e calzante da mettere a vocabolario: e il più antico di tutti, quanto a senso figurato.

Questa volta però e in questo luogo la parola, sia pure alterata, per incomprendimento, da *uoglia* in *noglia*, e sia pure malamente scritta senza segno alcuno della sua aferesi, la parola c'era e c'è. Nel codice tutti possono riscontrarla. Altra volta non è così. La parola nei suoi più o meno completi elementi grafici – quelli che a noi servono per leggerla e intenderla – non c'è. Ne sono nati altri grafemi, altri segni, altre lettere, altra parola che il lessicografo pur conosce ma che il filologo non riconosce.

Che fa il filologo allora? Che il lessicografo artigianale dinanzi a questi mostri che non son più nemmeno maschere? Solo il primo può in simili casi aprire gli occhi al secondo e servirlo. Ma che fa dunque il primo? O si spaventa e arretra o guarda in faccia il mostro per affisarlo e raffigurarlo. E non gli riuscirà mai finché lo guarderà, finché non si

persuaderà che ciò che ha preso vesti e sembianze di mostro è nient'altro che il nulla. La lezione corrotta, sebbene guardata in faccia, non mena alla lezione corretta. Questa ha da rinascere dal centro del testo, dalle radici per le vene del contesto, e finché il filologo non ha la forza di riattingere quelle radici, di ripossedere quel centro, la lezione giusta, la lezione corretta non riemerge. Ma quando ciò si verifichi, sebbene egli non sappia poi ridire come ciò sia avvenuto, una cosa è certa: egli constatata la felicità dell'invenimento e l'invenimento gli si presenta come infallibile. Allora può egli riconoscere il mostro, allora smascherarlo, allora sorridere scoprendo quel che era accaduto, come si era verificato l'errore. Intanto egli ha corretto, sembra, per congettura, e c'è chi pensa che la congettura dopo tutto, proprio perché tale, non ha in sé gli elementi della certezza: tanto che, a ben guardare, parrebbe consigliabile di astenersene piuttosto che ricorrervi. Pigrizia! La *divinatio*, se *divinatio* è e non ipotesi di mera congettura, è infallibile, perché riattinge le radici, ripossiede e proviene dal centro del testo.

[...]

Ora, per concludere: se nelle operazioni che ho descritto sia coinvolta anche la critica, sta nell'impressione dei miei ascoltatori il dirlo. Certo è che vi è coinvolta a fondo l'esegesi, che della critica è sempre la pregiudiziale e l'inizio.

Questioni

L'ANTIGRAFO (TIPOGRAFICO): UNA QUESTIONE DI RICONOSCIBILITÀ*

VALERIA GUARNA

How to recognize a printer's copy

ABSTRACT

Reflecting on the definition of 'printer's copy', I focus on some aspects that characterize the documents used for printing. The perspective adopted here is chronological, since the investigation concerns both the era in which the typographical process is still manual (the limit of which is conventionally set in 1830), and the one after it becomes a mechanical activity.

Once the position of a document within a textual tradition has been ascertained («the words "antigraph" and "apograph" only make sense when put in relation with one another», P. Chiesa), the presence of specific material and textual clues (and marks) allows us to identify a specific exemplar used in a specific printing house. This allows us to describe and identify a printer's copy.

Keywords

Philology of Italian literature; Editorial philology; Manual printing (pre 1830); Mechanical printing (post 1830); Printer's copy.

valeria.guarna@gmail.com

Università degli Studi eCampus di Novedrate (CO), Italia
Via S. Croce in Gerusalemme 91
00185 - Roma

* Ringrazio per la lettura di queste pagine e per gli stimolanti suggerimenti Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Paola Italia e Pasquale Stoppelli.

Il presente contributo nasce come cronaca commentata del Seminario organizzato dall'*Osservatorio sulle Edizioni Critiche* (OEC) e dalla rivista *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, svoltosi all'Università degli Studi di Milano il 24 ottobre 2022, dal titolo: *L'albero e le sue radici*. II. *La questione dell'antigrafo: carte per il tipografo*.¹ Chi scrive è intervenuta alla giornata come discussant, occasione che ha stimolato alcune riflessioni che qui si propongono.

Ripercorrendo alcune delle definizioni correnti che i dizionari generali e quelli specialistici insieme alla manualistica di settore forniscono per il termine ANTIGRAFO, Alberto Cadioli si è recentemente soffermato a riflettere sui diversi significati attribuiti al lemma.² Una varietà, o piuttosto mobilità, che deve essere ricondotta a più ragioni, quali: la tipologia della tradizione testuale (di copia, d'autore), la natura dei documenti (manoscritti, stampe, dattiloscritti, file digitali), i metodi filologici e gli specifici casi di studio, nonché la collocazione cronologica e geografica e il contesto culturale. Più precisamente la mobilità semantica si polarizza tra "antigrafo" col significato di "copia diretta" di un documento (manoscritto o a stampa) e "antigrafo" come "modello da cui si copia". La ragione di ciò è recuperabile tramite l'etimologia. In greco si hanno l'agg. ἀντίγραφος, -ov ("copiato, trascritto") e il sostantivo τό ἀντίγραφον ("copia, duplicato" di documenti o libri); parole costituite dal prefisso ἀντί- che nei verbi composti, come ἀντιγράφω, si traduce con "di fronte, contro" ma anche "in cambio, a propria volta", quindi il verbo greco – che propriamente significa "scrivere contro" o "in risposta" – estensivamente assume il signi-

¹ L'*Osservatorio*, attivo come Laboratorio presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, è consultabile in rete all'indirizzo: <https://sites.unimi.it/oec/index.php>. Il seminario qui in oggetto si pone come seconda parte di una discussione più ampia avviata nel 2021 con alcune considerazioni intorno alla questione dell'archetipo (incontro svoltosi il 13 dicembre 2021 presso la medesima Università). Alcuni degli interventi presentati sono ora disponibili sulla rivista *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 8 (2023): A. Cadioli, «Alcune osservazioni sul termine antigrafo», pp. 3-9; V. Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore: osservazioni dalle carte d'archivio di Elio Vittorini», pp. 10-31; G. Baldassari, «Il ruolo dell'editing nell'elaborazione dell'antigrafo», pp. 32-43. In questa sede vengono proposti esempi e studi a partire da questi contributi.

² Cadioli, «Alcune osservazioni». In particolare i riferimenti sono a: S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961, vol. 1, *ad vocem*; Y. Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, premessa di L. Gamberale, Torino, Accademia University Press, 2013, s.v.; D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, ristampa della seconda edizione riveduta e corretta, Roma-Padova, Antenore, 2002, p. 91.

ficato di “descrivere” e di “trascrivere”. Se invece si ricorre all’etimo latino il prefisso *ante-* è traducibile come “prima, innanzi, davanti”, quindi un documento “antigrafo” è un documento scritto prima, vale a dire che funge da modello a uno scritto che viene dopo (“apografo”).

Il doppio uso della parola “antigrafo” è attribuibile da una parte all’impiego che ne fanno (o almeno ne hanno fatto) i classicisti come “copia”, quindi rifacendosi all’etimologia greca, dall’altra a come la intendono i filologi moderni, “precedente da cui si copia” seguendo l’etimo latino.³ Tuttavia è necessario porre in luce come il termine ANTIGRAFO acquisti significato solo all’interno di una relazione diretta tra antigrafo e apografo, ciò vale per il medioevo latino e l’età moderna – come ha fatto notare Paolo Chiesa.⁴ Con il passaggio all’età contemporanea, e più precisamente nel caso di edizioni otto-novecentesche, la definizione di ANTIGRAFO dipende dalla funzione assunta da un documento in una specifica e particolare situazione, alla quale si può aggiungere una determinata modalità di conservazione.⁵ Cadioli ha sottolineato come il termine si

³ Si veda anche quanto ricostruito da Gomez Gane, *Dizionario della terminologia filologica*, p. 15: «1. agg. † detto della copia diretta di un altro manoscritto 2. sost. a. (?) copia diretta di un altro manoscritto b. modello diretto di un altro manoscritto» (p. 15). E più avanti «quanto all’etimologia di *antigrafo* si dovrà dunque verosimilmente pensare a due strade distinte per l’agg. e il sost.: nel primo caso un isolato (a quanto pare) cultismo che riesuma e traduce un vocabolo greco non eccessivamente tecnico e specifico; nel secondo un cultismo che riesuma e traduce (forse anche riadattando leggermente il senso, nell’eventualità del latino antico) un tecnicismo latino» (ivi, p. 17). Alcune voci di questo *Dizionario*, tra cui quella di *antigrafo*, possono essere lette anche online nel *Glossario della terminologia filologica* allestito da Enrico De Luca per il portale dedicato alla filologia d’autore, coordinato da P. Italia, G. Pinotti e G. Raboni, consultabile all’indirizzo: <http://www.filologiadautore.it/wp/glossario/>. Ripercorre storicamente l’impiego che è stato fatto del termine S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 194.

⁴ P. Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron editore, 2002, pp. 69-70: «I termini antigrafo e apografo hanno senso solo all’interno di una relazione: anche se tutti i testimoni (tranne gli originali) sono storicamente apografi, perché hanno sempre avuto un antigrafo dai quali sono stati ricavati, il termine acquista significato solo in quanto si mettono in relazione due testimoni, esistenti o perduti. Lo stesso vale per il termine antigrafo, anche se in questo caso non tutti i testimoni sono storicamente antigrafati (non lo sono tutti quelli che non sono mai stati utilizzati come esemplari di copiatura). I termini antigrafo e apografo indicano una relazione diretta: non si possono utilizzare per due testimoni che discendono uno dall’altro attraverso uno o più passaggi intermedi».

⁵ È necessario precisare che la scansione cronologica qui proposta fa riferimento in particolare alla natura del regime tipografico. Si può infatti parlare di epoca della composizione manuale (età moderna) e di epoca della composizione meccanica (età contemporanea). Il senso di questa periodizzazione lo si trova in diversi aspetti, quali: «il passag-

addica a un manoscritto o a un dattiloscritto inviato in composizione dopo gli interventi di un redattore, il che a livello testuale determina una certa fluidità dell'antigrafo e una sostanziale fissità dell'apografo, almeno fino a quando lo stesso apografo diverrà esso stesso antigrafo.⁶

Rispetto al modo in cui è stato inteso il termine, principalmente a seconda dell'uso che le diverse scuole filologiche ne hanno fatto, sembra si possa però vedere una sorta di "direzione" rispetto ai diversi significati di volta in volta attribuitigli. In linea di massima, in epoca di stampa manuale l'accezione è data dalla posizione di un documento all'interno di una tradizione, quindi da una condizione esogena – vale a dire dalla relazione che stabilisce con gli altri testimoni; per l'epoca successiva il riconoscimento di antigrafo per un documento dipende da elementi interni, cioè se il documento contiene specifiche testimonianze, vale a dire tanto quella della volontà d'autore quanto quella di chi è intervenuto redazionalmente sul testo. Con riferimento all'età contemporanea Cadioli ne ha dato una definizione, seppure non esplicita, nel suo *Le diverse pagine*, così nel quarto capitolo dedicato al testo in redazione si legge: «Il compositore di un testo contemporaneo copia dunque da un antigrafo che non è stabilito dall'autore ma dal redattore».⁷

Prima di passare ad analizzare alcuni esempi è opportuno sin da ora precisare un ulteriore aspetto riguardante la "riconoscibilità" del carattere antigrafico di un documento. Nell'ambito di una tradizione esclusivamente manoscritta, a meno di particolari indicatori (quali ad esempio note manoscritte, una particolare *mise en page*, ricorrenti *marginalia*) che riconducono al modello su cui è stato esemplato un manoscritto, la relazione di diretta discendenza tra due testimoni è verificabile tutta nel campo della ricostruzione strettamente filologica. Date simili circostanze, l'antigrafia non può essere intuita sulla base di elementi puramente materiali (di tipo indiziario) così come invece può accadere se il processo di copia passa per i caratteri tipografici. In questo secondo caso, infatti, il passaggio in tipografia fa sì che il documento servito da modello

gio dal proto al redattore» («con una redazione interna alle case editrici»), la ricerca della stabilizzazione del «testo secondo un modello ideale», nonché il cambiamento del procedimento tipografico in sé (da manuale a meccanico, appunto) con ciò che ne consegue. A riguardo si veda A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, in partic. pp. 114-131, per le citazioni p. 117. In ambito biblioteconomico italiano il termine temporale ultimo assegnato convenzionalmente al libro antico è il 1830, quando appunto la produzione tipografica si avvia verso la meccanizzazione.

⁶ Vd. Cadioli, «Alcune osservazioni», in partic. pp. 7-8.

⁷ Cadioli, *Le diverse pagine*, p. 117.

(manoscritto o stampa) riporti su di sé i segni della lavorazione eseguita dai tipografi e dai compositori. Fatta eccezione per i casi in cui si ha a che fare con un manoscritto copiato da una stampa che presenta altri tipi di tracce, quasi sempre però sull'apografo e non sull'antigrafo.⁸ È dunque sulla base di altri dati, materiali e non, che in una tradizione manoscritta può essere intuita e poi accertata una relazione diretta tra due testimoni.

Recentemente ne ha dato prova Pasquale Stoppelli il quale, attraverso una serrata analisi linguistica e stilistica, ha proposto la paternità machiavelliana per la *Commedia in versi*, che dalla fine dell'Ottocento la critica ha per lo più riconosciuta a Lorenzo Strozzi.⁹ Non è la prima volta che lo studioso si occupa di filologia attributiva o disattributiva, basti qui citare l'*Epistola della peste*, anche questa ricondotta a Machiavelli, o il *Fiore*, individuata come opera attribuibile a Dante da Maiano,¹⁰ e anche nel caso della *Commedia* emerge come questo tipo di esercizio filologico muova necessariamente da due condizioni.¹¹

La prima costituita da ragioni esterne quali: il giudizio presente nella critica letteraria – soprattutto di ascendenza ottocentesca – che viene recepito spesso in maniera pressoché inerte; la fama di un autore, al quale risulta difficile sottrarre o aggiungere testi rispetto a un *corpus* canonizzato delle opere; i risultati ecdotici, cioè come i precedenti editori si sono comportati finora nel pubblicare un determinato testo.¹² L'altra condi-

⁸ Indagini di questo tipo si devono a: C.E. Lutz, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Essays on Manuscripts and Rare Books*, Hamden (CT), Archon Books, 1975, pp. 129-138; M.D. Reeve, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982*, edited by J.B. Trapp, London, The Warburg Institute, 1983, pp. 12-20, poi in *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 175-183.

⁹ La ricostruzione storica e filologica dello studioso si può leggere in "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.

¹⁰ 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; P. Stoppelli, *Dante e la paternità del "Fiore"*, Roma, Salerno editrice, 2011 (sull'argomento si veda anche dello stesso autore *L'equivoco del nome. Rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da Maiano*, Roma, Salerno editrice, 2020).

¹¹ Cfr. P. Stoppelli, *Metodologia delle attribuzioni letterarie*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 469-481.

¹² A complicare la situazione anche l'autorevolezza dello studioso che firma l'edizione, tale condizione sembra mettere una sorta di sigillo a una determinata interpreta-

zione poggia su ragioni interne, vale a dire in che modo la tradizione ha fatto viaggiare un testo: in casi dunque di anonimà, di incertezza sulla paternità, di attribuzione a un nome di cui poco o nulla si sa, di manipolazioni testuali.¹³ In simili condizioni il filologo non può sottrarsi ad accertare la paternità di un testo: da un lato testando cautamente le prove interne, testuali e materiali, dall'altro vagliando quelle esterne (costituite da documentazione di varia natura) utili a confortare o meno l'ipotesi che si sta cercando di verificare.¹⁴

L'analisi linguistica e stilistica del testo o dei testi in questione consente di riportare in superficie simmetrie e asimmetrie testuali, elementi guida per individuare l'impronta specifica di un autore. Analisi che andrà poi ampliata e confrontata con quella del *corpus* delle opere di un autore o anche degli altri autori che partecipano alla disputa dell'attribuzione. Che nel livello stilistico si debba riconoscere «la forma più alta di esperienza critica finalizzata all'attribuzione» lo aveva già detto Contini, come ricorda Stoppelli che ha così efficacemente sintetizzato le riflessioni del filologo romano molto spesso racchiuse in dense e complesse formule.¹⁵ Difatti, se gli aspetti linguistici possono essere replicabili, e quindi sarebbe possibile accomunare testi anche di autori diversi e persino distanti nel tempo, così non è per lo stile che non può essere falsificato. Tuttavia, dato che lo stile è sottoposto a giudizio non può essere l'unico dato da valutare, quindi entrambi gli elementi, lingua e stile, devono rientrare nell'analisi condotta dal filologo il quale accerterà la paternità di un testo anche sulla base di questi aspetti che assumeranno valore euristico.¹⁶

zione. Spesso, però, questa autorevolezza viene trasformata in autorità non dal soggetto interessato (appunto l'editore scientifico) ma da coloro che affiancano lo studioso (*l'entourage*). Inoltre, Stoppelli pone la questione «se il tono dello stile e l'acutezza delle formule critiche non diventino essi stessi creatori di verità filologiche» (ivi, p. 472).

¹³ Sulle diverse modalità in cui si pone un problema di incerta paternità letteraria si veda ivi, p. 469.

¹⁴ Ivi, p. 475: «per avviare un'indagine attributiva [...] è necessario giustificare l'ipotesi iniziale con argomenti di lingua e di stile, cioè prove interne, e sostenerla per quanto possibile con prove documentarie: storiche, paleografiche, bibliografiche, ecc., le cosiddette prove esterne».

¹⁵ Ivi, p. 471, Stoppelli recupera le riflessioni sull'attribuzionismo formulate da G. Contini nel suo *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (già Milano-Napoli, Ricciardi, 1986), pp. 3-66; poi in volume autonomo: G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁶ Stoppelli, *Metodologia delle attribuzioni letterarie*, pp. 478-479: «ogni proposta attributiva o disattributiva deve fondarsi in ultima istanza su valutazioni di lingua e di stile. Ma aggiungere anche che conclusione di una proposta attributiva non può non essere

Sul piano della tradizione ciò si traduce in una configurazione schematica proposta sulla base sì degli errori guida, ma che tenga conto (necessariamente) anche della *varia lectio*. Nel caso specifico qui presentato, Stoppelli evidenzia come Strozzi in più occasioni banalizzi *lectio-nes difficiliores* che invece sono le portatrici di quella originalità machiavelliana ora messa in luce grazie a queste nuove indagini. La tradizione della *Commedia in versi*, composta da due manoscritti (un autografo machiavelliano e un autografo di Strozzi con interventi della mano di Machiavelli), sottoposta al vaglio del filologo pone la questione di quale dei due codici sia stato l'antigrafo dell'altro. L'accertamento è stato possibile grazie sia ai dati testuali sia a quelli materiali provando una successione cronologica dei testimoni differente da quella fin qui avanzata. Riconoscere la filiazione di una lezione da un'altra in termini di banalizzazione ha permesso di ricostruire la corretta genealogia tra i testimoni: l'autografo del Segretario fiorentino ha fatto da copia per il codice allestito da Strozzi, dunque è stato il suo antigrafo.

Nel caso di tradizioni che comprendono stampe, il testimone che ha fatto da modello (sia esso stampa o manoscritto) – se sopravvissuto – potrà essere individuato a partire da tracce materiali che riporta su di sé.¹⁷ Il passaggio in una stamperia non lascia indenne il documento come più di trent'anni fa ha dimostrato Paolo Trovato lavorando sui manoscritti di tipografia risalenti ai primi secoli della stampa manuale.¹⁸

un giudizio critico sul testo che tenga conto di tutti i dati forniti dalla tradizione degli studi e dall'indagine nell'occasione espletata, che li organizzi nella maniera più economica, iscriva l'opera nel percorso dell'autore a cui si attribuisce, ne valuti la compatibilità con la lingua e lo stile delle altre sue opere».

¹⁷ Un tipo di studio che richiede competenze bibliografiche da affiancare a metodologie filologiche.

¹⁸ Gli studi di Trovato cui si fa riferimento sono: *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti delle giornate di studio (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, poi edito con il titolo *Manoscritti volgari in tipografia, in L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori e correttori tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-195. Queste indagini avrebbero dato esito al pioneristico e tuttora fondamentale volume: *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991. Trovato ha dato avvio in ambito italiano alle ricerche sui manoscritti di tipografia proponendone una prima sistematizzazione anche alla luce di alcune puntuali ricerche che ne hanno percorso i tempi, per le quali si rimanda a Trovato, *Manoscritti volgari*, p. 177. Indagini di questo tipo avevano avuto già una certa fortuna in altre "culture filologiche", basti pensare a W.W. Greg per l'ambito anglosassone («An Elizabethan Printer and His Copy», *The Library*, n.s., IV (1923), pp. 102-118) e a W.G. Hellinga per quello neerlandese (*Copy*

Lo studioso ha da poco riproposto la questione in un contributo pubblicato sulla rivista *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione* che nel 2019 ha dedicato una sezione monografica alla *Letteratura sotto i torchi*.¹⁹ I diversi contributi raccolti affrontano – in ottica comparatistica – la questione dei rapporti tra stampa e letteratura e offrono spunti sulle modalità di lavoro nella preparazione dei testi all'interno di una tipografia di Antico Regime.²⁰ Dunque, come dimostra la stessa disciplina filologica, solo attraverso una “collezione” di campioni di osservazione è possibile avere una visione d'insieme e ricostruire delle pratiche generalizzate. Nella rivista appena ricordata, Martina Cita, allieva di Trovato, ha stilato un elenco di sedici voci delle tipologie di segnature (*printers's marks*) e di prove (*evidence*) rilevate in ventuno esemplari di tipografia, proponendo così alcune tendenze generali riguardanti il processo di stampa.²¹

La riconoscibilità di un antografo di tipografia pone però un problema a monte, vale a dire la sua stessa deperibilità per l'uso che se ne è fatto. Seppur noto, giova qui ricordare quanto scriveva Aldo Manuzio ad Alberto Pio, principe di Carpi, a proposito degli esemplari consegnati agli stampatori: «destinati ad essere stracciati e a perire come vipera che partorisce».²²

Exemplaria dilacerata, dunque, che avrebbero consegnato alla storia manoscritti lacunosi e disordinati nella successione dei fascicoli. Alterazioni che però sono anch'esse segnali di un passaggio in tipografia, come ebbe a

and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1962).

¹⁹ Si rimanda a: *La letteratura sotto i torchi*, a cura di F. Bruni, M. Fadini, C. Lastraioli, *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, XI (2019), pp. 1-VIII, 1-234. In particolare si segnalano i seguenti contributi: P. Trovato, «A Few Words on Manuscripts, Printed books, and Printer's Copies», pp. 1-4; M. Cita, «Towards an Atlas of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries», pp. 7-62; A. De Pasquale, «Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova», pp. 203-233.

²⁰ L'avvio di questo tipo di ricerche si deve al saggio tuttora fondamentale di A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretto da A. Asor Rosa, vol. II *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.

²¹ Cita, «Towards an Atlas of Italian Printer's Copies», Tabella 2 a p. 10.

²² Cito da A. Manuzio, *Aldo Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, Il Polifilo, 1975, vol. II, p. 206. Si tratta della dedica che apre il secondo volume delle opere aristoteliche, il testo completo è edito in originale nel vol. I alle pp. 14-17 (num. VIII, p. 16: «[exemplaria] quae dilaceranda impressoribus traderentur perirentque ut pariens vipera») e in traduzione nel vol. II alle pp. 205-207. Ancora Trovato riporta l'impegno sottoscritto da Manuzio di riconsegnare «netti et integri et illesi» il volume delle lettere di Santa Caterina su cui avrebbe poi esemplata l'edizione del settembre 1500 (Trovato, *Manoscritti volgari*, p. 182).

ipotizzare Armando Petrucci per l'Hamilton 90 (Berlin, Staatsbibliothek), lasciando che delle necessarie verifiche se ne occupassero i filologi.²³

Alla fine degli anni Novanta del secolo scorso la ricostruzione della trasmissione del testo decameroniano ha dato modo di provare come proprio il codice Hamiltoniano sia stato impiegato in tipografia come antigrafo per l'allestimento della *princeps* (la cosiddetta *Deo Gratias*, ISTC ib00725200). Gli studi si devono a Mirko Tavosanis che ha fatto dialogare le tracce materiali, come alcuni segni particolari,²⁴ un gruppo di calcoli presenti su una carta del codice e le «estesissime riscritture e correzioni», con i dati filologici costituiti sia dagli errori congiuntivi sia dalla distribuzione delle varianti.²⁵ Il che ha dato modo allo studioso di concludere come «il materiale preparatorio dell'edizione includesse *due* codici [...]. Uno dei codici è sicuramente identificabile con l'Hamiltoniano 90 sia per il gran numero di errori e lacune congiuntive presenti nel testo, sia, in subordine, perché il manoscritto porta tracce che suggeriscono un passaggio in un'officina tipografica».²⁶

²³ A. Petrucci, «A proposito del ms. berlinese Hamilton 90. (Nota descrittiva)», *Modern Language Notes*, 85/1 (1970), pp. 1-12. In particolare scrive lo studioso: «Come già notò il Massèra, è assai probabile che la perdita di questi tre fascicoli sia avvenuta in un periodo in cui il codice era rimasto privo di legatura. Ammesso ciò, si può ipotizzare che l'Hamiltoniano sia stato liberato dalla rilegatura originale in occasione di una sua antica permanenza in tipografia, ove sarebbe servito di esemplare ad una delle diverse edizioni del *Decameron*. [...] Se così fosse, esisterebbe una stampa del *Decameron* esemplata direttamente sul codice Hamiltoniano, che conterrebbe anche le parti oggi mancanti nell'autografo; ma, ammesso che questa ipotesi abbia una qualche verosimiglianza, non è compito nostro identificarla, bensì dei filologi che studiano la trasmissione del testo boccacciano attraverso i secoli» (pp. 11-12). Anche Trovato analizza questo tipo di particolarità, interpretando «la lacunosità dei mss. o il disordine dei o nei fascicoli» come valido indizio da affiancare ad altri segnali per verificare il passaggio sotto il torchio di un codice (Trovato, *Manoscritti volgari*, pp. 187-188: 187).

²⁴ Di questi «segni particolari» aveva già dato notizia lo stesso Petrucci descrivendoli come «singolari segni di croce che s'incontrano lungo i margini del codice [...] [che] potrebbero essere interpretati come testimonianze della permanenza dell'Hamiltoniano in una tipografia» (A. Petrucci, *Il ms. berlinese Hamiltoniano 90. Note codicologiche e paleografiche*, in G. Boccaccio, *Decameron*, edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90 a cura di C.S. Singleton, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 647-661: 661).

²⁵ M. Tavosanis, «L'editio princeps del "Decameron" e il suo antigrafo», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1/1 (1998), pp. 245-269: 249. Devo le indicazioni sulla vicenda tipografica della *princeps* del *Decameron* a Maurizio Fiorilla, che qui ringrazio per la generosa disponibilità.

²⁶ Tavosanis, «L'editio princeps», p. 259 e pp. 260-266. Inoltre, lo studioso confuta la tesi proposta da Vittore Branca e Lucia Nadin nel loro contributo «La stampa "Deo Gra-

Quando Petrucci, nel suo primo contributo sulla descrizione del codice berlinese (1970), interpretava la lacunosità di questo come un probabile indizio del suo passaggio in tipografia, seppure questo dettaglio è stato poi letto diversamente da Tavosanis,²⁷ aveva comunque e in qualche modo attirato l'attenzione sul probabile impiego dell'Hamilton 90 come antigrafo tipografico.

Lasciando ora da parte questo delicato caso di studio, è bene ritornare a una prospettiva di più ampio respiro. Nell'epoca della stampa manuale, dunque, la sopravvivenza di antigrafì impiegati per la stampa ha a che fare, in generale, con l'uso che ne hanno fatto gli stampatori. Dalla loro prospettiva si trattava di "materiali di servizio" per i quali l'unica forma di accortezza poteva essere quella di farne fare una copia per lasciarli intatti e intonsi. Ciò avrebbe però comportato un passaggio in più rispetto al modello da cui si doveva copiare. Di conseguenza, nell'ipotesi di ripercorrere la trasmissione di un testo che prevede un antigrafo di tipografia, ci si potrà trovare di fronte una ricostruzione *in presentia*, vale a dire che il testimone impiegato come antigrafo è arrivato fino a noi, o una ricostruzione *in absentia*, in cui non si dispone né dell'antigrafo impiegato, né della eventuale copia fatta fare dall'editore ad uso dei tipografi e dei compositori, oppure, ancora, una ricostruzione che ha a che fare con una situazione ibrida, cioè si dispone del testimone da cui è stata esemplata la copia di servizio impiegata in stamperia, ma non si è a conoscenza della copia "diretta" su cui è stata allestita la stampa.

Se per l'epoca della tipografia manuale disponiamo comunque di sufficienti conoscenze, pur sulla base delle rare testimonianze sopravvissute, per l'epoca successiva la documentazione aumenta in modo esponenziale e lo stato delle carte, insieme alla loro modalità di conservazione assume altre forme, forme che andranno contestualizzate e quindi indagate.

Un caso ben documentato è quello del romanzo *Uomini e no* di Elio Vittorini, di cui Virna Brigatti ha ripercorso la storia filologica e editoriale, proponendone contestualmente un'aggiornata lettura critico-interpretativa

tias" del "Decameron" e il suo carattere contaminato», apparso in *Studi sul Boccaccio*, VIII (1975), pp. 1-77. Sulla base della collazione effettuata tra l'Hamiltoniano e la *princeps*, Branca e Nadin ritenevano «impossibile pensare a una derivazione diretta di D.G. [*Deo Gratias*] da B [Hamilton 90], ma [che fosse] invece più legittimo postulare un'affinità derivante forse da discendenza dallo stesso antigrafo sia di B che di D.G.» (ivi, p. 14).

²⁷ Ivi, p. 256.

tiva.²⁸ Sulla base di queste ricerche la studiosa è da poco ritornata sulle varie questioni che il romanzo presenta alla luce delle possibili definizioni, di tipo pratico ma anche teorico, assegnabili al termine antigrafo.²⁹ In ambito otto-novecentesco per quel che riguarda le condizioni materiali di un documento (che poi ricadono necessariamente anche sullo *status* testuale), perché questo possa essere riconosciuto come antigrafo, è necessaria la compresenza nel medesimo testimone di un testo d'autore accompagnato dagli interventi del redattore. Può quindi dirsi ANTIGRAFO solo quel documento preparato appositamente per la tipografia, prodotto dalla redazione e allestito per la preparazione delle prime bozze di stampa, le quali – dopo i giri di correzione – consentono l'approvazione delle matrici tipografiche del testo definitivo da cui discenderanno l'impressione e l'emissione della tiratura della *princeps*. Questa riconoscibilità di un documento come antigrafo è legata quindi a una precisa forma materiale e testuale.

È certamente vero che, anche in questo caso, l'antigrafo è in rapporto con la tradizione tutta (rispetto al posseduto e al conosciuto, ovviamente), ma la relazione di interdipendenza non sembra poter bastare e così nella questione rientrano altri elementi, appunto gli interventi redazionali. Non si tratta però solo di "elementi", piuttosto acquista rilievo un'altra figura: quella del redattore. Allo stesso tempo lo *status* di antigrafo (tipografico) mette in gioco un concetto tanto complesso quanto difficilmente circoscrivibile qual è quello di "originale". La questione dell'originalità può essere ricondotta empiricamente a due dimensioni generali: quella astratta del testo di un autore (che rappresenta la sua volontà) e quella concreta della materialità di un documento. Vale a dire che: 1. un documento originale (redatto dall'autore) non trasmette necessariamente un testo originale (coincidente con quello della volontà del suo autore), perché magari comprende anche interventi non autoriali o comunque non rispondenti alla sua volontà – attiva o passiva che sia; 2. un testo originale non è sempre trasmesso da un documento originale (può trattarsi di una copia non d'autore, come il dattiloscritto che accoglie il testo manoscritto stilato dall'autore).³⁰

Il tema dell'originalità testuale coincide in parte con la riflessione sul concetto stesso di volontà d'autore, questione che qui non può essere

²⁸ Si vedano V. Brigatti, *Diacronia di un romanzo: "Uomini e no" di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016 e della stessa la *Nota al testo* in E. Vittorini, *Uomini e no*, a cura di V. Brigatti, Milano, Mondadori, 2022, pp. xxxvii-xlii.

²⁹ Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore», pp. 30-31.

³⁰ Si veda quanto scrive Brigatti, «Antigrafo e varianti d'autore», pp. 17-18 e nota 13 di p. 18 a proposito della trasmissione testuale di *Uomini e no*.

affrontata né per quanto attiene alla sua definizione né rispetto alle diverse declinazioni che può assumere (volontà attiva, passiva, quiescente, coatta, solo per ricordarne alcune).³¹ Piuttosto in questa sede interessa rilevare come la materialità di un antigrafo di tipografia consista in precise e “riconoscibili” condizioni.

Per l'epoca della tipografia di *Ancien régime* solo per quei documenti (manoscritti e stampe) che presentano sia interventi correttori, sia tracce non verbali (come ditate di inchiostro, segni a secco, signature in generale) è possibile parlare di antigrafo come di materiale impiegato dal tipografo. Perché soprattutto gli elementi non verbali, come le tracce di inchiostro (o più in generale quelle che si definiscono come *make-up signatures*), confermano il passaggio di uno specifico materiale all'interno di una stamperia dando così vita a delle *printer's copy*. Con la meccanizzazione del procedimento di stampa le carte per il tipografo diventano riconoscibili se al loro interno contengono anche solo gli interventi del redattore, anzi solo se contengono gli interventi del redattore. Pertanto in epoca moderna un antigrafo tipografico per essere tale deve essere contrassegnato tanto da elementi non verbali (le tracce del passaggio in una stamperia) quanto da elementi verbali (gli interventi sul testo); entrambi sono necessari e ciascuno di questi da solo non è sufficiente. In epoca contemporanea sufficienti e necessari sono solo gli interventi verbali del redattore (quali correzioni evolutive e marcatori editoriali), mentre indizi di altro tipo anche se presenti non sono probatori ai fini del riconoscimento della funzione stessa di antigrafo.³²

L'intervento del redattore trasforma materialmente il testo su cui lavora, plasmandolo secondo i criteri della casa editrice³³ e intervenendo «con le aggiunte grafico-tipografiche relative alla composizione e alla *mise en page*, [e con] le eventuali modifiche [...] riguardanti l'uso della punteggiatura e, spesso, la veste linguistica». ³⁴ Operazioni che in epoca di stampa meccanica o possono avvenire su un dattiloscritto già rivisto dall'autore,

³¹ Sulle diverse prospettive secondo cui il tema della volontà d'autore può essere affrontato, la rivista *Ecdotica* ha dedicato un numero monografico (6, 2009) dal titolo «Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005» (edited by P. Eggert and P. Shillingsburg, with the assistance of K. Caliendo) e un *Foro* che approfondisce «Le volontà dell'autore» (ivi: 8, 2011). Da ricordare anche gli studi di P. Italia: «L'ultima volontà del curatore». Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I) e (II)», apparsi entrambi su *Per leggere*, e rispettivamente 8 (2005), pp. 191-223, 9 (2005), pp. 169-198.

³² Recupera ed esamina la fenomenologia degli interventi redazionali Paola Italia nel suo *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, in partic. le pp. 107-136.

³³ A riguardo si veda Cadioli, *Il testo in redazione*, in *Le diverse pagine*, pp. 114-180.

³⁴ Cadioli, «Alcune osservazioni», p. 8.

dopo essere stato battuto a macchina sulla base del manoscritto da lui stesso allestito, o possono dare vita a un ulteriore dattiloscritto.³⁵

Nell'era digitale questi passaggi, tradotti secondo le nuove tecnologie, rimangono invariati nella loro successione, tuttavia le trasformazioni che un testo subisce in alcuni casi diventano invisibili nei file di lavoro (ogni nuova modifica elimina le tracce di ciò che era prima), in altri producono una serie infinita di documenti informatici.³⁶ Ha ben descritto queste mutazioni Gabriele Baldassari, docente e studioso di letteratura italiana, il quale ha avuto diverse esperienze e vari ruoli nel mondo editoriale.³⁷

Recuperate le attività di *microediting*, che insistono sullo stile, sulla lingua e sulla punteggiatura, e quelle di *macroediting*, riguardanti la definizione del testo,³⁸ anche Baldassari aggiunge una definizione per ANTIGRAFO, riconoscibile nel «file in pdf da cui deriveranno le copie a stampa» e che «è l'esito di un insieme di mediazioni, che agiscono sul testo di partenza modificando, magari scalfendo la volontà dell'autore incarnata dall'originale».³⁹ Anche in questo caso la trasformazione di un testo, dopo l'*editing*, coinvolge la natura stessa non solo di ciò che questo è (dattiloscritto o file), ma anche di ciò che esso rappresenta (l'originale d'autore), diventando così il frutto di un processo di cooperazione collaborativa⁴⁰ che «trasforma un testo, portandolo da ciò che l'autore

³⁵ Schematicamente il processo può essere così riassunto: ms dell'autore > ds battuto da una figura specializzata > ds corretto dall'autore > correzione del ds da parte del redattore (> che può dare esito anche a un altro ds) > consegna dell'*antigrafo* al compositore > bozze > stampa definitiva.

³⁶ La questione è stata al centro di diverse iniziative, tra le quali si ricordano: la Tavola rotonda *Il libro digitale e le nuove prospettive editoriali*, a cura di S. Baragetti e V. Brigatti, con interventi di P. Italia, G. Roncaglia, I. Piazza, G. Antonelli, F. Pecoraro, E. Carbé (svoltasi a Milano, presso l'Università degli Studi il 3 maggio 2023 nell'ambito del ciclo di incontri *Imparare a leggere le edizioni*, a c. di S. Baragetti e V. Brigatti); il recente convegno *Le carte immateriali. Filologia d'autore e testi nativi digitali*, organizzato nelle giornate 11-13 dicembre 2023 a cura del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. Inoltre si ricordano le più recenti pubblicazioni sul tema: D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; *Il libro digitale. La parola agli editori*, a cura di M. Villano, introduzioni di P. Italia e F. Tomasi, Bologna, Clueb, 2020; *A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei*, a cura di P. Italia e Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, Bologna, Bononia University Press, 2021.

³⁷ Baldassari, «Il ruolo dell'*editing*».

³⁸ Ivi, p. 36: il *macroediting* è un «lavoro che riguarda la trama e la struttura di un romanzo, gli episodi che lo compongono, i personaggi, i loro tratti caratteriali e le loro azioni».

³⁹ Ivi, p. 42.

⁴⁰ La definizione è di George Thomas Tanselle che parla di volontà come il risultato di un *social cooperative process*, vd. G.T. Tanselle, «Il problema editoriale dell'ultima volontà

aveva pensato e voluto a qualcosa di diverso, che non corrisponde più solo alla sua unica volontà». ⁴¹

Il responsabile dell'*editing* corrisponde alla figura di un lettore particolarmente qualificato, è di fatto un mediatore che da un lato si fa interprete della casa editrice (soprattutto per quel che riguarda le specifiche norme redazionali), dall'altro deve essere in grado di "sentire" le esigenze di un determinato pubblico (il lettore individuato nell'orizzonte di attesa); in ultimo, ma forse soprattutto, deve saper equilibrare e contemperare le varie forze e sollecitazioni (anche le proprie, si intende) nel rispetto di quella volontà d'autore espressa nel testo sottoposto a revisione. ⁴² Queste diverse responsabilità, che ricadono sul redattore, sono poi trasferite nel lavoro di *editing* atto a trasformare un testo non più somigliante solo alla volontà d'autore. Sul piano materiale egli dà vita a quel documento definibile come antigrafo di tipografia, in cui confluiscono interventi non autoriali a discapito (inevitabilmente) di una certa aliquota di informazioni "originali". Informazioni riguardanti tanto la caratterizzazione stilistica e linguistica, quanto alcuni elementi idiosincratici, il tutto a favore di una generale "ossessione" per l'uniformazione.

La ricostruzione delle diverse fasi del testo come anche di quelle che si susseguono nelle revisioni editoriali è un compito che spetta al filologo, al suo senso critico e storico. Anche il ruolo e il lavoro svolto dalle varie figure implicate nei vari passaggi testuali rientrano nell'indagine e questi aspetti sono da tempo oggetto di studio da parte della cosiddetta filologia della mediazione editoriale (che necessariamente è anche culturale). ⁴³

Nelle diverse definizioni di ANTIGRAFO TIPOGRAFICO qui recuperate si può concludere che l'identificazione di un antigrafo destinato

dell'autore», in *Filologia dei testi a stampa*, nuova edizione aggiornata, a cura di P. Stopelli, Cagliari, CUEC editrice, 2008, pp. 157-203.

⁴¹ Baldassari, «Il ruolo dell'*editing*», p. 41.

⁴² Ivi, pp. 37-38.

⁴³ Per un inquadramento teorico e metodologico della "filologia editoriale" si vedano almeno: Cadioli, *Le diverse pagine*; P. Italia, «Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 179-202; Eadem, «Il doppio sguardo», in *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale, Studi (e testi) italiani*, 33 (2014), num. monogr. a cura di P. Italia e G. Pinotti, pp. 9-14; Eadem, «Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 2 (2017): <https://doi.org/10.13130/2499-6637/8918>; i saggi raccolti in A. Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di V. Brigatti e I. Piazza, premessa di G.C. Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022; e il volume di I. Piazza, «*Canonicità si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

alla tipografia è questione di riconoscibilità, che questa riconoscibilità avviene inizialmente sulla base della presenza di alcuni elementi (materiali e testuali) da associare alle indagini compiute per ricostruire la tradizione di un testo. Per l'epoca della stampa meccanica il riconoscimento di un antigrafo di tipografia può essere sollecitato anche dal suo specifico luogo di conservazione. Con la nascita degli archivi editoriali, che possono contenere anche i fondi personali degli editori, si assiste alla fondazione di istituzioni deputate alla custodia di varia tipologia documentaria tra cui anche quella relativa alla trasmissione del testo, compresa la fase dell'*editing* redazionale.⁴⁴ L'archivio entra così in gioco anche per ciò che concerne la storia testuale. Non solo però. La presenza di una testimonianza in un archivio si pone come condizione ulteriore (materiale e non essenziale) ai fini della riconoscibilità degli antigrafici tipografici, infatti la presenza di documenti definibili come tali all'interno di questo tipo di istituzioni ne può avvalorare l'identificazione.⁴⁵

L'archivio, per sua stessa finalità, accumula al proprio interno una grande quantità di documenti facendo sì che in uno stesso luogo convogliino molte più informazioni rispetto al passato. Tale condizione offre la possibilità di sottoporre a una sorta di ingrandimento ottico le relazioni esistenti tra i documenti e quindi di osservare in maniera

⁴⁴ Si ricordano qui le principali iniziative europee attive nel recupero, conservazione e valorizzazione di archivi editoriali: per l'Italia il centro APICE nato nel 2002 (*Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale*), per la Francia l'IMEC costituito nel 1988 (*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine*) e per l'Inghilterra l'*Archive of British Publishing and Printing* della University of Reading di Londra, sorto nel 2006. Sugli archivi editoriali italiani si rimanda almeno a: *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pàtron, 1998; *Conservare il Novecento*. Atti del Convegno nazionale (Ferrara, 25-26 marzo 2000), a cura di M. Messina e G. Zagra, Roma, AIB, 2001, in particolare il contributo di E. Raimondi, *Archivi e vita letteraria*, pp. 37-44; *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a cura di V. Brigatti, A.L. Cavazzuti, E. Marazzi, S. Sullam, Milano, Edizione Unicopli, 2018. Dà conto dello stato degli studi il saggio di R. Cesana, «La memoria bibliografica: storia dell'editoria e archivi editoriali», *Bibliologia*, 1 (2006), pp. 175-197.

⁴⁵ Non solo però gli archivi editoriali, casi specifici hanno dimostrato che collettori di queste testimonianze della lavorazione redazionale di un testo possono trovarsi anche nell'archivio privato dell'editore o in quello dell'autore. Per quanto riguarda il primo caso prospettato si può fare riferimento ancora al romanzo *Uomini e no* di Vittorini, le cui carte si trovano depositate nell'archivio personale di Valentino Bompiani conservato presso il già citato centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, come anche il fondo archivistico personale dell'autore. Per una analisi integrata delle carte del romanzo possedute in questi due fondi, si può rimandare a Brigatti, *Diacronia di un romanzo*.

più ravvicinata le varie rimodulazioni cui è sottoposto un testo prima che venga alla luce. Rispetto alle trasformazioni testuali si ha così modo di studiare gli interventi redazionali, nelle loro diverse tipologie, che di volta in volta rifunzionalizzano uno specifico testimone perché rientri appieno nel progetto editoriale cui è destinato.⁴⁶ Inoltre, la ricca documentazione sopravvissuta consente di ricostruire i rapporti tra le carte in forma quasi microscopica, non più dunque i lunghi salti a cui ci hanno abituato le epoche passate, dove le maglie relazionali possono allargarsi a dismisura, sbiadire o svanire del tutto. Per le testimonianze otto-novecentesche i rapporti di filiazione possono essere così indagati e verificati nei passaggi più minimi offrendo preziosi punti di osservazione su cui accertare la relazione diretta tra due documenti, riconoscendone così per ciascuno la posizione di antigrafia oppure di apografia. Dunque, la condizione di ANTIGRAFO TIPOGRAFICO vale sempre nei termini della sua riconoscibilità, stante le specificità materiali e testuali che devono caratterizzare la documentazione presa in esame. Specificità conseguenti necessariamente dalle condizioni in cui le stampe sono state realizzate (in quale epoca tipografica) e poi conservate (come gli archivi). Solo passando al vaglio la casistica si avrà modo, anche nel caso di edizioni dei secoli XIX-XX, di ragionare sul più complesso e ampio sistema della preparazione delle copie per il tipografo quando la stampa da attività artigianale si fa procedimento meccanico per poi trasformarsi in passaggio digitale, ma questa è una storia ancora in divenire.

⁴⁶ Gli interventi redazionali possono essere di diverso tipo, in generale se ne riconoscono due macrocategorie: varianti testuali (evolutive) e marcatori editoriali (ri-titolazione, ri-numerazione delle pagine, presenza dell'indicazione dei corpi tipografici da adottare, correzioni evolutive di *editing* funzionale – non espressivo – introdotte da mano non autografa).



PER LA STORIA DEGLI
STUDI CRITICO-TESTUALI*

GIORGIO ZIFFER

For the history of text-critical studies

ABSTRACT

The review article provides a glimpse into the contents of a recent book by Luciano Canfora, which represents the transcription of a course in classical philology that he had offered at the University of Bari during the academic year 1984-1985. The author treats two main topics which, although distinct, are closely intertwined. On the one hand, the author examines the history of the texts of classical writings, in particular of Aeschylus, Demosthenes, Lucretius, Plutarch, and also of Photius; on the other hand, he focuses on the history of nineteenth- and twentieth-century textual-critical studies. The review article delves chiefly into the second topic, which the author further develops in the newer parts of the book and where the figures of Paul Maas, Giorgio Pasquali, and Paul Collomp are given special attention.

Keywords

Classical Philology; Textual criticism and Transmission; Paul Maas; Giorgio Pasquali; Paul Collomp.

giorgio.ziffer@uniud.it
Via Zanon, 6
33100 - Udine
Università di Udine

* A proposito di Luciano Canfora, *Lezioni di filologia classica*, Bologna, il Mulino, 2023, p. 188.

Sotto un titolo che va inteso anche nel suo significato proprio e primario, l'autore pubblica il testo delle lezioni di filologia greca e latina da lui tenute all'Università di Bari nell'anno accademico 1984/85. Il testo offerto è quello della trascrizione di Mariella Cagnetta,¹ che l'autore ha rivisto apportandovi tagli e aggiunte di cui il lettore non può però farsi un'idea esatta se non là dove vengono segnalati lavori pubblicati dopo il 1985. Interamente nuovi sono, come dichiarato nell'*Avvertenza* iniziale, il cap. XI ('*Les arbres de Jephthé*', pp. 63-65), la conclusione ('Per un bilancio: *De caelo in terram*', pp. 155-160) e un'appendice bibliografica quanto mai necessaria (pp. 161-172, dove, noterò fra parentesi, il titolo più recente registrato è del 2021).

Il tono discorsivo rende la lettura agevole anche per chi ha meno dimestichezza con gli argomenti trattati, che non corrispondono all'intero spazio tematico della filologia classica ma riguardano piuttosto alcuni problemi sollevati dalla storia e critica dei testi dei classici greci e latini; problemi che l'autore studia in sé e per sé, e poi nella prospettiva degli studi che sono stati loro dedicati nel passato, soprattutto dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri. D'altronde, è precisamente sulla storia moderna di tali studi che sono centrate le parti nuove, ed è dunque qui che, soprattutto agli occhi di un lettore già esperto della materia, risiede il maggior interesse del libro. Il quale si articola in 22 capitoli perlopiù molto brevi (ben cinque non superano le tre pagine e il più lungo, il XIV, non ne conta più di 13), ma tutti dotati di un titolo che è sempre referenziale nelle 'lezioni' originarie,² mentre nel cap. XI corrisponde a una citazione francese il cui significato viene chiarito all'interno del capitolo stesso (p. 63 nota 3), e nel bilancio finale presenta un'espressione latina sottilmente allusiva, in quanto essa ribalta un precedente *Critica textuallis in caelum revocata* dello stesso Canfora, che a sua volta capovolgeva la caratterizzazione che della *Textkritik* di Paul Maas aveva dato Giorgio Pasquali nella pagina iniziale della sua memorabile recensione, applicando a Maas le parole con le quali Cicerone nelle *Tuscolane* (V, IV, 10) definisce Socrate colui che fece scendere la filosofia dal cielo, per collocarla nelle città e introdurla nelle case:³ l'espressione è così tornata alla

¹ Alla studiosa, prematuramente scomparsa nel lontano 1998, il 19 e il 20 ottobre 2023 è stato dedicato all'Università di Bari un convegno dal titolo 'Decolonizzare gli studi classici. Per Mariella Cagnetta a 25 anni dalla scomparsa'.

² Ma quello del cap. XIII, 'Illazioni su un papiro', non è nato forse anche per suggestione del racconto lungo di Claudio Magris *Illazioni su una sciabola*, pubblicato in prima edizione da Cariplo-Laterza nel 1984?

³ *Belfagor*, 23 (1968), n. 3, pp. 361-364; G. Pasquali, *Gnomon*, 5 (1929), fasc. 8, pp. 417-435, e fasc. 9, pp. 498-521, qui alla p. 417.

sua primitiva formulazione pasqualiana, ma con l'essenziale differenza che essa serve ora a mettere in luce i meriti di quella che Canfora definisce la 'scuola francese' (p. 155).

I problemi relativi alla storia e critica dei testi dei classici greci, cui spetta la parte del leone, e latini affrontati dall'autore attengono in maniera prevalente non tanto alla critica interna dei testi quanto alla storia della tradizione, e più latamente alla storia della cultura. L'autore affronta qui questioni come p. es. la possibile molteplicità dell'originale là dove gli autori hanno rielaborato le loro opere; le edizioni allestite già in epoca antica; il passaggio dal rotolo di papiro al codice, prima di papiro e poi di pergamena; le tracce che nella tradizione manoscritta di varie opere ha lasciato la loro primitiva diffusione per mezzo di rotoli; la divisione delle opere in capitoli.⁴ Particolare attenzione Canfora rivolge ad autori quali Eschilo, Demostene (un autore a lui più caro di altri), Plutarco e Fozio (un altro autore sul quale Canfora ha dato contributi di rilievo, patrocinando anche una traduzione commentata della *Biblioteca*), così come sul versante latino a Lucrezio: in quest'ultimo caso anche in virtù della famosa edizione e del commento di Karl Lachmann (1850), che doveva svolgere un ruolo essenziale nel forgiare quello che da un certo punto in poi è stato chiamato per l'appunto il 'metodo del Lachmann'.⁵ Molto spazio Canfora concede in effetti a concetti quali l'archetipo e lo stemma, e in genere alla 'ricostruzione genealogica'. Qui egli mette sì in guardia dall'uso indiscriminato di criteri come l'*usus scribendi* e la *lectio difficilior* (p. 42), ma forse senza distinguere con la necessaria chiarezza fra ciò che nel lavoro critico-testuale è soggettivo e al tempo stesso però è razionale, e ciò che è arbitrario, e dunque razionale non è (e purtroppo senza fornire nemmeno un solo esempio, che proprio qui sarebbe stato assai utile soprattutto per lettori meno esperti). In effetti, il compito principale che sta davanti al singolo filologo è ogni volta quello di approfondire la lingua e lo stile, e naturalmente i contenuti, del testo studiato, e in-

⁴ Molte delle considerazioni di queste pagine si leggono anche in *Conservazione e perdita dei classici*, Padova, Antenore, 1974 (2^a ed. riveduta, Bari, Stilo Editrice, 2016).

⁵ Sull'argomento l'autore avrebbe potuto citare le ricerche di Marcus Deufert culminate nella sua nuova edizione del testo: Titus Lucretius Carus, *De rerum natura* (ed. M.D.), Berlino-Boston, de Gruyter, 2019; e sempre dello stesso studioso si veda ora anche «Ad recensionem iudicium adhibendum est». Lachmanns Lukrez und die 'Lachmannsche Methode', in *Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer und germanistischer Mediävistik*, hrsg. von A.K. Bleuler und O. Primavesi (Beiheft zur *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 19), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2022, pp. 265-302.

sieme acquisire una buona conoscenza della storia della sua tradizione, in maniera tale da imparare a distinguere fra lezioni genuine e lezioni spurie, e a saper poi argomentare le proprie scelte in maniera convincente.

Passando ora alla storia degli studi critico-testuali, occorre rilevare che anche qui, al pari di molte altre trattazioni intorno alla critica dei testi dei classici greci e latini, come nell'Ottocento domina la figura di Lachmann, così nel Nove due figure spiccano su tutte le altre, quelle di Paul Maas e Giorgio Pasquali. Di Pasquali l'autore mette in rilievo il saldo impianto storicistico della sua opera più importante, la *Storia della tradizione e critica del testo*; il forte legame con Eduard Schwartz, in primo luogo in quanto editore della *Storia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea; e, infine, il riconoscimento della capillare diffusione del fenomeno della contaminazione. Viene invece toccato solo marginalmente in queste pagine il tema delle varianti d'autore, sul quale l'autore ha pubblicato anni addietro un lavoro specifico, qui non segnalato.⁶ Maas viene al contrario visto dall'autore in una luce assai meno favorevole, tanto che si può parlare, mi sembra, di una vera e propria 'antipatia' nutrita da Canfora nei confronti di Maas in quanto teorico della critica testuale.⁷ Ma il problema non è ovviamente quello di una più o meno manifesta simpatia o antipatia per questo o quello studioso; il problema è quello dell'interpretazione del loro pensiero, e prima ancora della corretta esplicazione di quanto hanno scritto. Ora il giudizio di Canfora su Maas in quanto critico testuale, che riecheggia in varie parti del libro, si colloca su una linea esegetica la quale ritiene la teoria maasiana parzialmente superata, ed è dunque rappresentativa di una lettura della *Textkritik* che non è solo la sua, ma che d'altra parte qualcosa deve anche a Canfora stesso. Per ragioni di spazio non mi posso qui soffermare su tutte le considerazioni intorno al pensiero maasiano consegnate a queste *Lezioni*, e mi limito a quelle riguardanti il fenomeno della contaminazione, che vi occupa un posto eminente.

Là dove Maas nel 1949 scrive: «Pasquali treats predominantly the problems of abnormal transmission» (vedi a p. 157), egli non sta affatto dicendo che la contaminazione sia qualcosa di 'non normale' o di 'ano-

⁶ Si tratta del saggio «Il problema delle «varianti d'autore» come architrave della Storia della tradizione di Giorgio Pasquali», *Quaderni di Storia*, 75 (2012), pp. 5-29.

⁷ Rubo il termine a Michael D. Reeve, il quale se n'è servito per definire l'analogo atteggiamento verso Maas di Sebastiano Timpanaro in «Da Madvig a Maas, con deviazioni (2005)», in Idem, *Manuscripts and Methods*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 45-54, a p. 48.

malo' nella tradizione dei classici,⁸ ma sta ricordando che nelle tradizioni contaminate, cui in gran parte è consacrato il libro di Pasquali, non è di solito possibile stabilire con ragionevole certezza – almeno non nell'ambito di ogni singola contaminazione – le relazioni di dipendenza fra i testimoni; e lo fa riprendendo un aggettivo, «abnorm», che lo stesso Pasquali nella sua menzionata recensione alla *Textkritik* aveva usato a proposito della contaminazione «vista da un punto di vista logico»: un aggettivo, dunque, che va inteso nel senso di «non riconducibile a norma». ⁹ Del resto, che il pensiero di Maas sulla contaminazione non fosse poi così lontano da quello di Pasquali, e che parlare di un «ottimismo ricostruttivo» maasiano messo in crisi dalla contaminazione (così a p. 64) non sia del tutto appropriato, lo suggerisce anche il paragrafo finale del capitolo dedicato alla *recensio* della *Textkritik*, che suona così: «12. Le relazioni di dipendenza dei manoscritti dei classici in gran parte non sono ancora studiate in maniera definitiva, anche a prescindere dai frequenti casi in cui la contaminazione non permette di sperare in un risultato limpido». ¹⁰

E quando (siamo nel luglio di quello stesso 1949), nella prefazione alla seconda edizione della *Textkritik* che uscirà l'anno successivo, Maas dopo aver ricordato che le «autonome ricerche» di Pasquali della seconda parte della sua recensione e della *Storia della tradizione*, pubblicata nel '34, «si muovono perlopiù in campi strettamente affini ma che sono esclusi dalla mia trattazione, quello della storia della tradizione di singoli testi e quello della tradizione contaminata, non districabile metodicamente», scrive: «A mia volta nel 1937 ho pubblicato una breve esposizione essenziale della 'stematica' ...», ¹¹ quella di Maas non è affatto un'obiezione, come afferma Canfora a p. 158, ma l'indicazione che il saggio del 1937 sugli errori guida e i tipi stemmatici va letto in continuità con le pagine di Pasquali. Canfora prosegue poi attribuendo il motto con cui si chiude quel saggio, ormai diventato l'*Appendice I* nella quarta edizione della *Textkritik*, «Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen» (alla lettera «Contro la contaminazione non si è scoperto alcun rimedio», e

⁸ Questa interpretazione era stata da Canfora avanzata la prima volta in «Origine della «stematica» di Paul Maas», *Rivista di Filologia e di Istruzione classica*, CX (1982), pp. 362-379, qui a p. 372.

⁹ G. Pasquali, *Gnomon*, 5 (1929), pp. 429-430; e vd. anche «Una voce d'enciclopedia maasiana. 'Textual criticism' (1949)», *Storia e linguaggi*, 7 (2021), fasc. 1, pp. 75-87, alle pp. 80-81.

¹⁰ P. Maas, *La critica del testo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2021 (1ª ed., ivi 2017), p. 18.

¹¹ Ivi, p. 3.

prima ancora «non è cresciuta alcun'erba», ma forse meglio «A tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione») all'edizione originale del saggio, immaginando che sia stato Nello Martinelli, primo traduttore della *Textkritik*, ad aver trasformato quel motto in «Contro la contaminazione non si è ancora scoperto alcun rimedio» (corsivo di Canfora), e questo per un supposto influsso del pensiero pasqualiano (p. 159). Si tratta qui di una svista, perché il rapporto fra le due versioni è esattamente l'inverso, e il povero traduttore è esente da qualsiasi colpa: nel '37 Maas aveva concluso in effetti il suo saggio con le parole «Gegen die Kontamination ist noch kein Kraut gewachsen», formulazione che aveva mantenuto nella seconda edizione del 1950, e quindi modificato nella terza edizione, uscita nel 1957, con l'eliminazione dell'avverbio «noch». Come mi sembra assai verosimile, ma come non posso dimostrare compiutamente in questa sede per la complessità dell'argomento, Maas scrivendo inizialmente che contro la contaminazione non era stato ancora scoperto alcun rimedio stava dialogando, oltre che con Paul Collomp, soprattutto con Pasquali stesso, il quale dal canto suo riteneva invece che Ulrich Knoche, un giovane filologo che aveva lavorato sul testo di Giovenale, avesse individuato alcuni criteri utili a districare le tradizioni contaminate.¹²

È appena caduto il nome di Collomp, e le considerazioni svolte a proposito di questo filologo, spesso relegato nell'ombra delle ricostruzioni della storia degli studi critico-testuali novecenteschi, e del suo manuale *La critique des textes* di cui Canfora a ragione mette in evidenza l'equilibrio, sono del tutto condivisibili – tranne che per la sua lettura in chiave antimaasiana – e meriteranno di essere ulteriormente approfondite (pp. 165-166).¹³ Aggiungerò poi che Canfora tratta brevemente ma efficacemente anche dell'influsso di Collomp sulle osservazioni intorno alla critica testuale di Marc Bloch, nelle quali per inciso la contaminazione ha un ruolo di grande rilievo (nel cap. XI '*Les arbres de Jephthé*', che molto deve a un recente saggio di Raffaele Tondini).

Benché risulti in parte disomogeneo, evidentemente per via della sua natura composita, il libro di Luciano Canfora costituisce senza dubbio una lettura che potrà interessare il lettore profano che voglia iniziarsi agli studi critico-testuali nell'ambito della filologia classica; e che potrà

¹² G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934, pp. 180-183, dove Knoche viene definito «questo nuovo Lachmann della contaminazione»; ma di Knoche studioso della contaminazione Pasquali aveva già parlato anche nella sua recensione alla *Textkritik*, vd. *Gnomon*, 5 (1929), fasc. 8, a p. 429 e 435 nota 1.

¹³ Proprio queste due pagine, che sono le più rilevanti fra quelle riservate da Canfora allo studioso francese, non compaiono purtroppo sotto il suo nome nell'*Indice*.

invitare un lettore già addentro alla materia a riflettere su molteplici questioni di grande rilevanza metodologica da un lato, e storiografica dall'altro,¹⁴ nonostante sia caratterizzato da alcune imprecisioni e affermazioni quanto meno discutibili (o magari anche proprio per questo?). Infine, esso testimonia l'interesse che continua a suscitare la storia degli studi critico-testuali – e quanto, in questo particolare settore, resta ancora da fare.

¹⁴ Mi sia permesso in chiusura di richiamare ancora un'impresa collettiva che dimostra l'impegno con cui tali studi vengono condotti in Italia, *Storia della filologia classica*, a cura di D. Lanza e Gh. Ugolini, Roma, Carocci, 2016 (di cui nel frattempo è uscita anche una versione inglese aggiornata: *History of classical philology. From Bentley to the 20th century*, ed. by D. Lanza and Gh. Ugolini; translated by A. Lettieri, Berlin-Boston, De Gruyter, 2022), e il saggio di L. Calvié, «Une tradition philologique méconnue: le souci de la généalogie des manuscrits dans l'ancienne République des Lettres (1472-1815)», *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 95 (2021), fasc. 2, pp. 7-74.



Rassegne

FEDERICO DIAMANTI

📖 *Printing and Misprinting. A Companion to Mistakes and In-House Corrections in Renaissance Europe (1450-1650)*, Edited by Geri Della Rocca de Candal, Antony Grafton, and Paolo Sachet, Oxford, Oxford University Press, 2023, pp. 608, € 150,59, ISBN 9780198863045.

Cinque anni dopo la conferenza internazionale “Printing and Misprinting: Typographical Mistakes and Publishers (1450-1650)”, tenutasi al Lincoln College di Oxford nella primavera del 2018, ha visto la luce, per i tipi della Oxford University Press, il volume *Printing and Misprinting. A Companion to Mistakes and In-House Corrections in Renaissance Europe (1450-1650)*. Il merito primo di questa corposa raccolta miscellanea è certamente quello di rappresentare l’esito in volume dei lavori di quell’importante convegno, del quale raccoglie gli atti (ampliando però considerevolmente il numero dei contributi pubblicati). Ma il tomo non si limita a questa, pur importante e accresciuta, funzione. Sarebbe infatti assai riduttivo, e per più di una ragione, considerare questo *Companion* la raccolta *sic et simpliciter* dei contributi relazionati in occasione del consesso oxoniense (con qualche *addendum*). Il volume, infatti, fin dai suoi apparati introduttivi (la prefazione di Woudhuysen – pp. v-vii; l’introduzione dei curatori – pp. 1-6; il capitolo introduttivo firmato da Grafton, sul quale ci si soffermerà *infra*), ritaglia per sé il ruolo di pubblicazione se non definitiva, certamente cruciale e spartiacque non soltanto per le ricerche a proposito degli errori tipografici nella prima fase della storia del libro a stampa, ma anche, più in generale, per la disciplina tipofilologica tutta e per le sue future linee di sviluppo.

Diversi e notevoli aspetti del volume, di rara ricchezza e varietà in forza dei suoi ventiquattro interventi e dello straordinariamente ampio ventaglio di casistiche, di testi, di ambienti e di vicende da essi trattati, dimostrano la sua portata innovativa. Dal quadro d'insieme che è possibile ricavare leggendo l'opera, i contributi fondamentali lambiscono da più di un lato l'argomento di interesse del libro. Se letti in chiave 'metodologica', pressoché tutti i capitoli dell'opera recano nuovi e più solidi elementi per l'evoluzione della riflessione teorica in seno ad una disciplina il cui statuto è tuttora in discussione. Lo sforzo teorico ha come conseguenza, sia pure nei limiti temporali prefissati dai curatori (1450-1650: la prima età moderna), un significativo ampliamento degli orizzonti della ricerca della stessa disciplina e, in particolare, delle vie d'accesso alla ricerca sull'errore tipografico e sulle strategie escogitate nel corso del tempo per porvi rimedio. Tutto ciò sommato comporta un sensibile perfezionamento e affinamento degli strumenti disponibili per gli studiosi che vogliano intraprendere simili ricerche e, *last but not least*, viene a determinare una più coerente delineazione degli stessi confini degli studi sui testi a stampa e sugli errori in essi annidati. Studi che rimarranno però, come emerge chiaramente dal libro, *naturaliter* interdisciplinari.

A questi elementi (già di per sé preziosi) va infatti sicuramente aggiunta una preliminare osservazione a proposito del metodo in forza del quale e degli ambiti di ricerca entro i quali la sapiente regia dei curatori ha stabilito di operare: un approccio profondamente interdisciplinare che, facilitato dalla natura di *Companion* del volume ma anche dalla varietà dei diversi profili scientifici coinvolti nella stesura dei testi presentati, raccoglie i frutti di semine diffuse in diversi campi (la storia del libro, la filologia dei testi a stampa, la storia dell'illustrazione, la storia della cultura e altro ancora), ma con un obiettivo comune (pienamente centrato, si direbbe): fornire ai lettori, da qualsiasi lato o settore la si legga, «the first comprehensive and interdisciplinary guide to the complex relationships among textual production in print, technical and human errors, and more or less successful attempts at emendation» (p. 4).

Proprio ponendo a raffronto l'indice del volume (pp. VIII-X) con l'originario programma degli interventi tenuti al convegno del 2018 emergono, oltretutto i nuovi contributi, alcune differenze che danno prova del processo di affinamento della riflessione teorica che ha accompagnato la formazione del libro. I *panel* previsti dal convegno erano originariamente cinque (*Humanism and Literature; Religion; Science; Wide Circulation; Typography*), in coda ai quali erano previste due sessioni conclusive

ospitate dalla Bodleian Library. Le parti in cui sono suddivisi gli articoli stampati nel volume sono invece sei: *Type, Proofs and Illustrations; Humanism; Religion; Science; Poetry, Music and Theatre; Widespread and Ephemeral Circulation*. La scissione degli àmbiti *Humanism* e *Literature* permette una più coerente organizzazione di questo settore – corrispondente alla parte II del libro – che risulta rivolto, a questo punto per intero, a tipografi ed edizioni prettamente umanistici, con una particolare attenzione alla stamperia di Aldo Manuzio e ai suoi primi prodotti (grazie in particolare ai contributi di due dei curatori, Della Rocca de Candal e Sacht). Il contributo cinquecentesco di Alvarez, inserito nella sessione *Humanism and Literature* del convegno di Oxford, viene dunque ad inaugurare una parte differente del libro (la V), dedicata a poesia, musica e teatro (a partire da p. 369), che ospita alcuni contributi originariamente non previsti, in origine, dalle sessioni della conferenza del 2018: a ben vedere, si tratta di aggiunte assolutamente significative, sulle quali si tornerà, e che rafforzano il *côté* teatrale-performativo – con un importante contributo shakespeariano di Leonard – dei casi di studio analizzati dal libro, andando così a configurare un settore di ricerca nuovo e gravido di novità e potenzialità.

Al netto di qualche altro aggiustamento dell'assetto complessivo dell'opera (si veda, ad esempio, la scelta di ordinare cronologicamente i contributi all'interno a ciascun capitolo), va segnalato – coi curatori – lo sforzo nel rendere quanto più leggibile e abbordabile agli studiosi di ogni materia il contenuto dei libri: in questo senso non operano soltanto la diffusa e gradevole leggibilità dei contributi (anche quando trattano di temi assai tecnici) e la coerente organizzazione del libro, ma rivestono un ruolo fondamentale le appendici conclusive: un glossario della terminologia tipografica (pp. 481-503) dotato di tavole illustrative (pp. 482 e ss.) e una traduzione, in diciotto lingue, di una raccolta dei principali vocaboli dell'arte tipografica e della storia del libro (pp. 504-562). Un'opera, quest'ultima, che ha impegnato oltre ai curatori studiosi di ogni parte del mondo, e che oggi rappresenta un primo tentativo di uniformazione standardizzata del lessico tecnico della tipografia e della sua storia, utile a chiunque si imbatta in questioni inerenti il libro antico. È interessante segnalare come la necessità di un vocabolario condiviso, controllato e tradotto in più lingue in modo uniforme per i termini tecnici della tipografia emergeva già nel *Syntagma de arte typographica* (alla dichiarazione d'intenti – *oportet scire nomina, quae sunt apud Europaeos in usu, cum de hac arte disserimus* – faceva seguito un piccolo dizionario di lessico tipografico in tre lingue: greco, latino e spa-

gnolo),¹ trattato secentesco sul lavoro dei tipografi ricordato anche da Edoardo Barbieri in occasione della presentazione del volume presso la Biblioteca Braidense di Milano dell'11 gennaio 2024, ma menzionato nel libro, purtroppo, in una sola occasione (nel contributo di Alvarez sull'opera di Fernando de Herrera).

Svetta, collocato in posizione 'd'onore' appena dopo l'introduzione dei curatori, il contributo di Grafton (primo di due, alle pp. 7-29): un vero e proprio caso di studio che assume valore generale e indirizza, per certi aspetti, buona parte degli sviluppi che seguiranno nel libro. Grafton, reduce da un fondamentale lavoro di scandaglio e analisi della collezione bibliotecaria di Matthew Parker (1504-1575),² si dedica qui ad un particolare aspetto dell'impegno umanistico dell'Arcivescovo di Canterbury: la caccia agli errori (di qualsivoglia tipologia: «[Parker] searched for every imaginable sort of error in his manuscripts», p. 13) e gli sforzi profusi nell'opera di correzione e rettifica di essi. Ricordando ai lettori, quasi a mo' di dichiarazione programmatica, che l'interesse per l'errore tipografico si combina, nelle intenzioni della raccolta di saggi, con l'interesse verso le strategie messe in atto per correggerlo, Grafton, prendendo ad esempio la vicenda di Parker, prepara il terreno per la vera e propria caccia (la sfera semantica che rimanda all'attività di *hunting* è ricorrente) che si svilupperà lungo le pagine del volume, e ne delinea i principali snodi. Pare significativo, sopra tutti, il paragrafo intitolato *From Copy Preparation to Textual Criticism* (pp. 11-13), nel quale l'Autore fa emergere l'importanza dell'attività di correzione in specie se inserita in un più ampio progetto culturale, di cui le *emendationes*, di diverse tipologie, diventano strumento centrale: è il caso della cernita di manoscritti, organizzata da Parker e dai suoi collaboratori, in vista della stesura di una storia della Chiesa protestante (un'operazione fortemente connotata dal punto di vista teologico e culturale). Una raccolta di fonti che vide Parker intervenire intensivamente sui manoscritti reperiti non soltanto ai fini di uniformarli e renderli più agevolmente leggibili, ma anche ai fini di rettificare alcune informazioni in essi contenute, e preparare dunque dal punto di vista 'ideologico' l'operazione storiografica in progetto. Appena di séguito, Grafton apre ad un ulteriore aspetto della ricerca degli errori (o delle omissioni): il trattamento riservato ai *deliberate errors*, «the errors that Parker saw as ideological in

¹ V. Romani, *Il "Syntagma de arte typographica" di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l'edizione*, Manziana, Vecchiarelli, 1988, pp. 15-16.

² A. Grafton, «Matthew Parker: The Book as Archive», *History of Humanities*, II/1 (2017), pp. 15-50.

origin». Il discorso vale per Parker e in generale per le attività emendatorie più ideologicamente connotate ma, come si vedrà, è estendibile a molti dei casi trattati nel volume: si tratta di un'ulteriore evidenza del valore generale che lo *specimen* scelto da Grafton assume ai fini della lettura dell'intero volume.

La prima sezione del volume (*Type, Proofs and Illustrations*, pp. 31-104) ospita i contributi in assoluto più tecnici per quel che riguarda lo studio del processo di formazione del libro a stampa. L'articolo di Bolton trae, per così dire, *ex malo bonum*: occupandosi dei *fallen type* (caratteri caduti) nel processo di stampa, Bolton dimostra coerentemente – servendosi del materiale raccolto nel *database* MEI (*Material Evidence in Incunabula*) – come i dati relativi ad errori tipografici di questo tipo consentano, oltreché di stabilire l'altezza e la forma del tipo, se combinati con altri elementi a disposizione (luoghi di stampa, nome del tipo-grafo etc.), di allestire una vera e propria mappatura della diffusione e degli utilizzi di caratteri diversi nelle stamperie d'Europa (seguendo un impianto metodologico non dissimile da quello di chi studia l'intersezione tra manoscritti sottoscritti, filigrane, cartiere, etc.). Agli articoli di Herz, che si sofferma su alcuni casi di bozze *pre-print* e sull'importanza delle correzioni manoscritte su di esse, e di Misson, incentrato su alcuni espedienti (*kludges*) tipografici reperiti su alcuni volumi prodotti in area inglese ai primi albori della stampa, segue un contributo sugli errori di stampa reperiti in volumi illustrati, firmato da Andreoli Duroselle-Melish e Gaskell, che si configura come un vero e proprio capitolo della storia dell'illustrazione in volume, nonché un significativo primo passo in un settore degli studi non ancora del tutto esplorato.

La seconda sezione, *Humanism* (pp. 105-212), ospita una serie di contributi di taglio più propriamente tipofilologico, incentrati sulle prime esperienze tipografiche europee e aventi quale fulcro, come ampiamente prevedibile, la stamperia di Aldo Manuzio. L'analisi di Celati sull'edizione del *Coniurationis commentarium* di Angelo Poliziano (1478), che apre la sezione, non è priva di significative implicazioni storico-politiche. L'edizione del resoconto poliziano andò infatti ad inserirsi in una chiara strategia propagandistica, significativa poiché tra le prime ad adoperare la stampa per ottenere una maggiore visibilità e diffusione. Se da un lato «the channels of Florentine propaganda made extensive use of print shops to disseminate various kinds of writings, with the goal of reaching an audience as diversified as possible» (p. 109), d'altro canto una certa fretta nella pubblicazione e nella diffusione rendeva gli incunaboli assai vulnerabili in fatto di sviste ed errori: è questo il caso della *princeps*

dell'opuscolo di Poliziano, la quale, formicolante di errori a causa di una repentina pubblicazione, ricevette le cure e le correzioni – analizzate da Celati – di Niccolò della Magna. Di argomento aldino sono i contributi dei due curatori del volume, Della Rocca de Candal e Sachet. Il primo rappresenta una prima e sistematica analisi degli interventi manoscritti e delle correzioni in corso di stampa nell'officina aldina (e anche dopo la stampa), e in particolare di quelle dovute alla mano dello stesso Manuzio (già paleograficamente indagata, non troppi anni fa, da alcune ricerche di Speranzi):³ proprio a partire da queste, Della Rocca de Candal getta le basi per un tentativo «to assess Manutius's approach to correcting, its development over time, and most importantly, its meaning and significance within the Aldine press's activities» (p. 122), soltanto incominciato in sede di *Companion*, ma esplicitamente rimandato ad un contributo dedicato monograficamente ad una mappatura delle revisioni sulle edizioni aldine. L'immane lavoro dell'autore – che afferma di avere consultato più di mille stampati, pur avendo circoscritto i limiti temporali del suo interesse ai primi sei anni di attività della stamperia (1495-1501) – ha come esito sia una prima analisi descrittiva delle tipologie di correzioni e di interventi tipografici e manoscritti e dell'apporto di Manuzio (il cui ruolo di fondamentale correttore, in tutte le fasi della stampa, emerge chiaramente), sia una serie di utili apparati a chi si interessasse non solo di errori e correzioni, ma anche delle singole edizioni aldine *lato sensu* (una 'Chronological Checklist of Corrections' in forma di schema e un puntuale regesto degli interventi edizione per edizione). Sachet completa e arricchisce il quadro disegnato occupandosi in particolare di un'edizione (scientemente tralasciata da Della Rocca de Candal in vista di questo contributo), quella del *Thesaurus Cornu Copiae* (1496). L'analisi di Sachet muove dalla complessa questione editoriale del volume, con affondi sul ruolo che svolsero alcuni importanti umanisti (Poliziano, Bolzanio) in relazione alla pubblicazione dell'opera, per pervenire ad un'analisi completa degli errori e delle correzioni riscontrate analizzando le copie dell'Aldina, che getta luce sul ruolo di Aldo e, in generale, su aspetti che, in assenza di esemplari di tipografia, possono essere ricavati soltanto da una sistematica attività di *recensio* sui volumi. Conclude il capitolo un contributo di Ihmof dedicato al metodo correttorio di Jan Moretus

³ D. Speranzi, *Intorno all'aldina di Museo*, in *Aldo Manuzio: la costruzione del mito/Aldus Manutius and the Making of the Myth*, a cura di M. Infelise, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 126-141; Idem, *La scrittura di Aldo e il suo ultimo carattere greco (con uno sconosciuto esemplare di tipografia)*, in *Five Centuries Later. Aldus Manutius: Culture, Typography and Philology*, a cura di N. Vacalebri, Firenze, Olschki; Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 29-60.

I, stampatore olandese attivo tra XVI e XVII secolo, e ai suoi pregevoli risultati in fatto di correttezza delle edizioni.

La terza sezione, *Religion* (pp. 213-292), rappresenta una parte assai eterogenea del volume. Mantenendo come terreno comune libri di argomento religioso o teologico, si alternano capitoli di interesse iconografico (è il caso del contributo di Dupuigrenet Desroussilles su alcune particolari illustrazioni stampate su Bibbie francesi di Antico Regime) a capitoli che pongono in dialogo l'analisi di errori e correzioni con strategie, progetti e dispute di natura ideologica (è il caso dei contributi di Sladká e Day). Di non facilissima lettura (a causa dei limiti linguistici di chi scrive), ma in tutta evidenza di gran valore per il respiro globale del libro, risultano i contributi di Wamsley e Sládek, rispettivamente rivolti ad un'opera epico-biblica in yiddish e ad alcuni casi di correzioni su libri in ebraico.

La quarta sezione, *Science* (pp. 293-366), ospita contributi riferiti a volumi di ordine scientifico. È evidente anche a chi non sia particolarmente familiare con i primi trattati scientifici a stampa come errori tipografici (ed eventuali correzioni), in testi del genere, assumano una importanza fondamentale per la validità scientifica in senso lato del volume. È questo il caso dell'edizione a stampa del calendario del Regiomontano e delle sue tavole astronomiche, fitte di centinaia di numeri in sequenza, analizzati da Kremer (pp. 295-324). L'intervento di Vorobyev, ponendosi sulla rotta disegnata da un contributo del 2012 di Silvia Rizzo, ma occupandosi di stampa e non di tradizione manoscritta,⁴ analizza le implicazioni dovute ad un errore di stampa presente nella prima edizione della traduzione gaziana (1476), dovuto ad una cattiva interpretazione del manoscritto. L'errore di lettura comportò un neologismo la cui ricezione ebbe vari esiti di 'demiurgia' para-zoologica anche nella tradizione successiva (dove si trova variamente corretto: è il caso di Ulisse Aldrovandi): un contributo filologico che ricorda tra le altre cose, una volta di più, quanto sarebbero necessarie edizioni criticamente fondate delle traduzioni latine di classici greci tra Quattro e Cinquecento. È poi nuovamente il turno di Grafton (pp. 345-366) che si occupa di alcune postille con cui Conrad Gessner (1505-1565) rettifica e corregge alcune illustrazioni di animali sui suoi volumi di *Icones* editi nel 1560.

Le sezioni quinta (*Poetry, Music and Theatre*, pp. 367-428) e sesta (*Widespread and Ephemeral Circulation*, pp. 429-479) sono per certi

⁴ S. Rizzo, *Neologismi nati da corrottele*, in *Le strade della filologia. Per Scevola Mariotti*, a cura di L. Gamberale, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 277-288.

aspetti assimilabili per la grande eterogeneità di stampati analizzati e per l'ampiezza degli ambiti di interesse. Tra tutti i variegati capitoli, ad avviso di chi scrive ne spiccano, per portata innovativa, in particolare due: il contributo di Leonard (pp. 399-414) sulla *Commedia degli errori* shakespeariana, che riflette in modo particolarmente coinvolgente sul doppio livello di 'errori' che coinvolgono questo testo e le sue stampe, a partire dalla *First Folio* del 1623, sulle loro interconnessioni e sui diversi casi di *misreading* del testo teatrale, di per sé ambiguo; il contributo di Hillgärtner (pp. 461-479) sugli errori di stampa nei primi quotidiani ad ampia tiratura, che insiste sulla *quick and cheap production*, ovvero analizza le interrelazioni tra la necessità di una stampa veloce, l'utilizzo in questo senso di carte e materiali diversi e la conseguente mole di errori tipografici dovuta a questi rapporti.

Chi scrive non ha reperito, lungo le oltre 600 pagine del volume, refusi, sviste o errori di qualche tipo. Le spiegazioni possono essere almeno due: o Grafton, Della Rocca de Candal e Sachet hanno dato alle stampe un volume perfetto – scacciando l'incubo dell'errore e riuscendo nella sovrumana impresa sognata da ogni tipografo – oppure un qualche refuso rimane nascosto tra le pagine e il lettore disattento non l'ha individuato. Vi è però da dire, in conclusione, che un'eventuale accanita caccia all'errore annidato tra le pagine di *Printing and Misprinting* (magari per opera del diavolelto *Titivillus* più volte ricordato dall'intervento di Corrado Bologna alla presentazione braidense del *Companion*) non sarebbe che l'ultima delle molteplici ragioni per cimentarsi nella lettura di questo libro eccezionale.

GIORGIA GALLUCCI

📖 Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni («Filosofie del teatro»), 2023, pp. 284, € 26,00, ISBN 9788857595085.

Il volume, definito dalla stessa autrice in esergo come «antidoto salvavita nei giorni cupi del lockdown», sintetizza i preziosi studi di Marzia Pieri sul teatro rinascimentale raccogliendo in modo sistematico molte delle sue riflessioni sulla drammaturgia nel Cinquecento italiano attraverso un percorso geografico che tiene insieme l'aspetto testuale e l'aspetto scenico delle opere. I primi sei capitoli, infatti, sono dedicati ognuno a un centro culturale differente: innanzitutto uno dei luoghi di cui la stu-

diosa si è occupata maggiormente, Siena (pp. 21-54); poi Firenze (pp. 55-75); Ferrara e i domini estensi (pp. 77-111); Venezia (pp. 113-142); Roma (pp. 143-181) e la Napoli aragonese (pp. 183-200). La prospettiva geografica permette di sottolineare quanto sia variegato il sistema-spettacolo nel primo '500 contemplando al suo interno una pluralità di linguaggi, destinazioni e occasioni. Dopo l'attraversamento peninsulare presentato come la «lacunosa ricognizione sulla variegata geostoria degli esordi» (p. 144), resta spazio per riflessioni di più ampio respiro che mettono in dialogo le singole realtà; vengono tracciate delle linee tra i diversi scenari al fine di offrire considerazioni estese sul modo di fare e recepire il teatro nel corso del secolo. In tal senso vanno letti gli ultimi due capitoli: il primo incentrato sul rapporto tra visione e lettura, particolarmente denso di ragionamenti sul versante ecdotico e tipografico (pp. 201-227); il secondo si focalizza, invece, sul ruolo e sulle reazioni dello spettatore (pp. 229-241). Il libro si chiude con lo sguardo di chi assiste allo spettacolo, nel riflesso che genera la visione dei primi spettacoli rinascimentali.

Nel primo capitolo si descrive la Siena rinascimentale, «crogiuolo di invenzioni teatrali» (p. 26). La ricostruzione delle vicende è possibile anche grazie alla ricca e sistematica documentazione con cui i senesi riportavano in presa diretta la produzione drammatica locale; si tratta di un impianto testimoniale che Pieri ha lungamente studiato e di cui fa largo uso in questo capitolo (spiccano, in particolar modo, le scritture manoscritte delle riunioni dei Rozzi). L'approfondimento si articola su tre diversi nuclei, caratterizzati da un punto di vista sociologico: il piano aristocratico dell'accademia degli Intronati; il livello popolare dei Rozzi e il caso di Pietro Fortini che si configura come una via di mezzo tra le altre due realtà più studiate. Il punto di partenza è la commedia *Gl'Ingannati*, messa in scena durante il carnevale del 1532, poi ristampata 17 volte e diffusasi in tutta Europa per mezzo di traduzioni e riscritture. È un testo composto e recitato dagli Intronati per celebrare la riapertura della loro accademia e il ristabilirsi dell'ordine repubblicano al tramonto del dominio spagnolo; tuttavia, assume un carattere modellizzante diventando «prototipo europeo di commedia letteraria». Invece, un processo analogo non può verificarsi con l'attività dei Rozzi che risulta strettamente connessa con il territorio e meno esportabile fuori dai confini senesi. I passaggi più interessanti e originali sono quelli che riguardano le fasi d'esordio della performatività autoctona e che coinvolgono i drammaturghi 'pre-Rozzi', i cosiddetti comici artigiani. Si rileva così il ruolo centrale della musicalità e, al tempo stesso, l'approdo precoce alla stampa del canto di intrattenimento: proprio a

Siena, nel 1515, viene pubblicata la prima raccolta italiana di testi polifonici. Con grande lucidità, Pieri contempla il primato dell'oralità sulla scrittura che vige a Siena ragionando al tempo stesso sulla materialità dei testi. Così trova spazio l'analisi dei due novellieri a cui lavora Pietro Fortini – *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi* – e delle tessere teatrali in essi contenute. L'articolazione su tre nuclei – Intronati, Rozzi e Fortini – garantisce un'equa attenzione sia alle figure autoriali sia al tipo di pubblico che recepisce le differenti messe in scena. Tale stratificazione, però, viene uniformata nella conclusione quando appare evidente che le spinte teatrali senesi sono tutte accomunate da un forte legame, politico e simbolico, con la città.

Il *focus* su Firenze si apre su premesse maggiormente filologiche: viene approfondito il caso della *Commedia in versi*, lungamente attribuita a Lorenzo Strozzi e restituita a Machiavelli da Pasquale Stoppelli nell'edizione critica del 2018. A partire dalla nuova attribuzione di Stoppelli, Pieri si concentra sul processo di trasmissione del testo. L'obiettivo è realizzare «un emblematico bilancio storico e teatrale del trapasso dalla festa conviviale alla recita drammatica letterariamente normata, che si produce a Firenze intorno anni '30» (p. 70). Anche in questa situazione, dunque, l'interesse critico risiede nel passaggio da una fase sperimentale e variegata a una stabilizzazione normativa del genere. Pieri accompagna il lettore nel suo ragionamento utilizzando un altro testo, *Il Vespro* di Bartolomeo Tasio, ovvero un dialogo sulla polemica scaturita per una commedia, perduta e adespota, intitolata *Il Negromante dei Negromanti*. Tra le opinioni dei dialoganti, quella di Luca Martini riflette la visione dell'autore, cioè credere che il valore di una commedia sia insito nel testo e non nell'interprete e che la commedia debba reggere alla prova della lettura e obbedire a precisi requisiti formali. Attraverso le fonti primarie, si riflette sul rapporto tra testo e scena e sulla crescente dignità del supporto scritto e stampato anche per quanto riguarda la dimensione teatrale.

Gli studi del teatro ferrarese diventano la sintesi di due dei discorsi chiave già visti finora: la correlazione tra produzione teatrale e territorio di partenza e i processi di stabilizzazione di determinati generi drammatici. La situazione di Ferrara spiega adeguatamente l'esistenza di un teatro di corte che, praticato sotto le direttive e il controllo del principe, resta vincolato alla dimensione di partenza ed è difficilmente esportabile fuori dal contesto originario (come precisato da Pieri, fanno ovviamente eccezione alcuni testi celebri come l'*Orbecche*, l'*Aminta* e qualche altra favola pastorale). Inoltre, è proprio a Ferrara che si verifica il

passaggio dalla commedia erudita in latino alla commedia volgare: è, infatti, Ercole I a imporre la commedia classica volgarizzata all'interno delle feste plautine, occasioni ricostruibili attraverso resoconti che testimoniano sia le spese profuse sia le reazioni del pubblico. Si tratta, però, di una transizione «lunga e contraddittoria» (p. 81) che diventa occasione per riflettere sull'obiettivo di un «modello drammatico chiuso ancorato a un testo scritto». Gli esempi riportati mostrano la lunga coesistenza di nuove commedie in volgare, come la *Cassaria* di Ariosto, ed egloghe mitologiche, come quelle di Tebaldeo. Le iniziative di Ercole I trovano corrispondenze nei territori a lui vicini come la Mantova della figlia Isabella e la Milano di Ludovico il Moro dove pure si cerca di costruire una tradizione drammatica riconoscibile e identitaria.

Il quarto capitolo principia richiamando il filone geografico e nominando le tappe percorse sin qui: Firenze, Siena, Ferrara e Milano. Il testimone passa alla repubblica di Venezia con pagine incentrate sulle vicende editoriali delle opere e sul pubblico, protagonista degli studi di Pieri grazie alla precisa analisi delle fonti documentarie che restituiscono opinioni e reazioni degli spettatori. La realtà veneziana, inoltre, apre a un nuovo genere e se prima si è riflettuto sulla commedia volgare, si descrive ora lo «sdoganamento scenico della tragedia in forme evasive e mondane» (p. 134), fenomeno che caratterizza lo scenario lagunare. I ragionamenti sono supportati dal riferimento a uno specifico autore, cioè Luigi Groto, il Cieco d'Adria, e dalla valenza privata che assume per lui la scrittura tragica in empatico accordo con il pubblico.

Gli esempi testuali sono una costante all'interno del volume e assumono grande rilevanza nella disamina della scena romana. Roma assorbe molteplici influenze e ciò viene messo in luce attraverso approfondimenti concreti. In primo luogo, Pieri si concentra sul *Retrato da la Loçana Andaluza* di Francisco Delicado, un'opera scritta in lingua castigliana, composta a Roma e pubblicata a Venezia in forma anonima nel 1528. È poco studiata ma va tenuta in considerazione per il suo carattere documentale poiché fornisce la descrizione della Roma contemporanea, corrotta e assimilata alla peccaminosa Babilonia. È ancora più interessante il vigore teatrale di un testo proteiforme in grado di intrecciare il racconto con la commedia. La natura composita delle opere è ribadita con un secondo esempio, la *Propalladia* di Torres Naharro, una miscelanea di rime e commedie composta negli anni romani dell'autore ed edita nel 1517 da Joan Pasqueto de Sallo. Pieri si sofferma sul *Proemio* che accompagna la stampa e nel quale si riflette sul rapporto tra lettura e recita; di conseguenza Naharro si configura come il primo in Europa

a ragionare in modo organico sul teatro proprio mettendo in evidenza le problematicità di tale rapporto. Il saggio su Roma, dunque, diventa occasione privilegiata per interrogarsi sul contrasto tra il largo numero di rappresentazioni e la scarsità di edizioni a stampa durevoli. Il discorso sui testi drammatici a stampa è quanto mai interessante e Pieri interviene sia riportando precisi puntelli bibliografici sia con dati desunti dal mercato editoriale. La seconda parte del saggio riflette sull'evoluzione della commedia regolare a partire dalla figura di Francesco de' Nobili detto Cherea, autore in grado di sviluppare a Roma l'embrione di commedia moderna partorito alla corte ferrarese di Ercole I. I ragionamenti teorici trovano fortunata sintesi nella presentazione di un caso molto studiato, quello della *Calandra* del Bibbiena: Pieri indaga le differenze riscontrabili tra la messa in scena del carnevale 1513 a Urbino diretta da Castiglione in assenza di Bibbiena e le recite romane di poco successive dirette da Peruzzi. Tali differenze denotano la struttura precaria ed effimera del testo rappresentato, tanto che l'autore deve compiere un attento lavoro di revisione in vista delle rappresentazioni romane. La recita romana attira l'attenzione sia per la novità del testo, ma anche per il forte impatto scenografico. Le rappresentazioni successive, così come le vicende editoriali, confermano l'immaterialità dell'opera e quanto essa sia posta al di fuori del controllo dello stesso autore. È interessante notare la chiusura del saggio dov'è sottolineato come il prologo romano si rivolge agli 'spettatori' mentre la stampa del 1521 del senese Giovanni Alessandro Landi fa esplicito riferimento ai 'lettori'. Ancora una volta, dunque, Pieri riesce a far confluire nel discorso locale una tematica trasversale come quella del rapporto tra immaterialità e materialità del testo teatrale.

L'ultimo capitolo geografico è anche il più breve, e completa la mappa peninsulare attraverso Napoli e il regno aragonese. La *brevitas* dipende dalla mancanza di omogeneità sulla scena aragonese visto che Alfonso e Ferrante non sono in grado di coordinare e selezionare proposte molteplici e variegate; manca di fatto una strategia culturale di ampio respiro. Il plurilinguismo tra castigliano, catalano e latino contribuisce al rallentamento della produzione, mentre il volgare resta prerogativa di componimenti d'occasione. Mancano, inoltre, luoghi deputati alla messa in scena ed emerge l'importanza dell'improvvisazione, della parola. Sebbene non ci sia margine per lo sviluppo di forme teatrali specifiche, comunque si evidenziano le influenze della produzione festiva e musicale aragonese al di fuori dei confini del regno.

Come già più volte ricordato, il dibattito tra ciò che viene messo in scena e il libro di teatro è uno dei temi centrali delle riflessioni di

Pieri che, con acribia, si muove tra le vicende editoriali per comprendere l'evoluzione del teatro di carta. Nel passaggio al libro a stampa, è doveroso ribadire la consapevolezza autoriale di un impoverimento dell'esibizione, che sicuramente trae forza dalle capacità attoriali, dalle scenografie e del binomio voce-corpo. Tale impoverimento, tuttavia, appare giustificato in favore di una maggiore durabilità dell'opera e di un suo valore commerciale crescente. Il settimo capitolo, forse il più incisivo, si focalizza in maniera prioritaria sull'argomento mettendo al centro alcuni personaggi chiave del teatro primo cinquecentesco, delle vere e proprie *star*. Il primo è Serafino Aquilano, idolatrato e mitizzato: non lascia nulla di scritto affidando la sua fama all'oralità, ma le sue rime edite postume diventano un *best-seller*, riscuotono uno spropositato successo editoriale, un numero di ristampe considerevole. L'erede dell'Aquilano è Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, modello attoriale per i poeti cortigiani, ma anche in questo caso il suo è un patrimonio prettamente orale che, quando confluisce all'interno di raccolte, ottiene un notevole successo. Il personaggio su cui Pieri indugia maggiormente, però, è Niccolò Campani detto lo Strascino. La studiosa, infatti, può ricorrere a un esempio testuale: *Il Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra el male incognito: el quale tratta de la pazienza e impazienza in ottava rima: opera molto piacevole*. Questo lungo monologo, ben 173 stanze, dedicato alla sifilide diventa occasione per riflettere sulle fortune editoriali nella transizione da oralità a scrittura: al successo performativo di Campani si aggiunge quello del libro dato alle stampe nel 1521 ed etichettato da Pieri come un *long-seller*. Campani è consapevole dei rischi del passaggio di mezzo, ma mette in secondo piano il proprio carisma e la propria abilità attoriale nel tentativo di raggiungere un pubblico più ampio. La riflessione si apre anche ai tipografi che per primi colgono le potenzialità del legame spettacolo-libro e tra questi Pieri ricorda Niccolò Aristotele detto lo Zoppino, stampatore di prestigio che dedica particolare attenzione alla sezione teatrale nelle pubblicazioni. Pieri chiude il saggio gettando luce sullo scenario di metà secolo: spettacoli che diventano libri; libri che non si trasformano mai in spettacoli; spettacoli che non approdano mai alla stampa. Gli esordi, infatti, sono fondamentali per comprendere la fase successiva in cui tutto appare più stabile, normato ed esistono figure e momenti deputati alle diverse azioni: «dello scrivere, del dire, del recitare e dello stampare» (p. 226). Il volume di Pieri raggiunge pienamente il suo scopo, accompagnando lo studioso nel terreno vacillante e incerto delle origini, appuntandosi su questioni chiave, come quella del *medium*

o del genere, per lasciarlo poi proseguire verso gli stadi più definiti della storia della letteratura teatrale, dove questi può muoversi autonomamente una volta acquisiti gli strumenti critici e metodologici ben presentati nel corso della trattazione.

GIACOMO VENTURA

📖 Alessandro Perosa, *I «Miscellanea» di Angelo Poliziano. Edizione e commento della Prima Centuria*, voll. I* e I**, a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki («Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano. Strumenti, 1»), 2022, pp. 604, € 98,00, ISBN 9788822260949.

Iniziato già prima del 1954, anno del quinto centenario poliziano, da lì proseguito per almeno un decennio e più volte ripreso in mano negli anni a seguire, il lungo lavoro di edizione e di commento alla prima centuria dei *Miscellanea* di Poliziano condotto da Alessandro Perosa approda finalmente a stampa per le cure di Paolo Viti: una nuova e affettuosa testimonianza di come spesso – tanto oggi quanto nel passato – il debito degli allievi verso i maestri venga ripagato attraverso la curatela editoriale di opere rimaste inedite o incompiute. E se non c'è certamente bisogno di ricordare come esempi di questa pratica meritoria non manchino tra i *magistri* e *discipuli* dell'Umanesimo, non si deve dimenticare che lo stesso Viti, quasi un quarto di secolo fa, aveva curato l'edizione di una corposa miscellanea di studi del maestro, uscita due anni dopo la sua scomparsa, che consiste, com'è noto, nei tre volumi degli *Studi di filologia umanistica* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000); una pubblicazione che, divenuta fin da subito uno strumento di fondamentale importanza per coloro che si interessano di Poliziano, di Umanesimo fiorentino e, appunto, di Filologia umanistica, rappresenta uno straordinario sussidio metodologico per i filologi *tout court*, dal momento che negli *Studi*, come giustamente avverte Viti in apertura del volume, «è possibile individuare quasi un 'manuale' di filologia [...] tanti e tali sono gli argomenti affrontati: storia della tradizione, criteri di edizione, utilizzazione delle congetture, metodologia della ricerca, sistema delle traduzioni, ricostruzioni di biografie, uso della bibliografia, ed altri ancora» (p. xv). E destinati a essere pubblicazioni di fondamentale importanza sono anche questi due tomi, nuovi arrivi della collana «Strumenti» dell'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano, che seguono gli atti del convegno *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti* (Firenze, Olschki, 2016).

Prima di intraprendere la lettura dell'opera, oltre agli indici posti a termine di entrambi i volumi, è utile consultare le pp. LV-LX, dove troviamo, in una sezione intitolata, «Criteri di edizione», una sintetica descrizione, materiale e contenutistica, dei contributi di Perosa editi per la prima volta:

Il volume raccoglie insieme quattro diversi contributi di Alessandro Perosa sulla prima centuria dei *Miscellanea*:

- 1) Introduzione ai *Miscellanea*, con il titolo *I primi e i secondi «Miscellanea»*;
- 2) Storia della tradizione dei *Miscellanea*, con titolo *Testo dei «Miscellanea»*;
- 3) *Commento alla prima centuria dei «Miscellanea» per i capitoli I-XXIV, XXVI-XXXVII, XXXIX-XL, XLII, XLIV-XLVI, XLIX-LII, LVI, LXX, LXXIX, XCVI*;
- 4) Testo della prima centuria dei *Miscellanea*.

Va detto che il commento perosiano, impresa – come si vedrà – di straordinaria importanza pur nella sua incompiutezza, assume, nella pubblicazione, una posizione dominante, in quanto occupa gran parte del primo tomo, subito dopo la *Premessa* e l'*Introduzione* del curatore. I materiali ai punti 1, 2 e 3 costituiscono, invece, quasi integralmente il secondo tomo, leggermente più esile del primo, insieme alla sezione degli indici.

Come forse risulta già evidente, i volumi che abbiamo tra le mani sono dunque il risultato di un dialogo a distanza tra autore-maestro e curatore-allievo, e ciò è ben testimoniato dalle parole di Viti che troviamo premesse al volume (p. v):

La lettura e la preparazione di un materiale così particolare per la dottrina che esprime, e che si manifesta nel riprendere e nel ripercorrere da parte di Perosa le orme stesse di Poliziano, sono state per me una nuova occasione di intimo colloquio, in verità mai interrotto, col mio Maestro, dal quale, anche in questa circostanza, ho tratto continui e stimolanti insegnamenti, nell'ammirazione per la vastità del suo sapere, per il suo metodo di lavoro, per la forte motivazione ideale che lo ha portato a dedicare tante energie a un'opera come i *Miscellanea* decisiva nella storia della cultura umanistica e non di essa soltanto.

Alla *Premessa*, segue dunque una lunga e fondamentale *Introduzione* che consente al lettore di cogliere i sensi di questo colloquio a distanza, e in cui Viti ripercorre (in quattro sezioni: «1. Alessandro Perosa e la filologia umanistica»; «2. Gli studi su Poliziano»; «3. Il commento ai “Miscellanea”»; «4. Nella storia della filologia umanistica», a cui i già

citati «Criteri di edizione») non solo l'importanza del contributo di Perosa per la filologia umanistica e per gli studi su Poliziano, ma anche la genesi del commento e dell'edizione della prima centuria rimasti a lungo indisponibili alla comunità di studi.

Fin dalla prima sezione dell'«Introduzione», Viti avverte il lettore che ciò che si dà a stampa è solo la parte più compiuta e fruibile di una ricchissima e vasta congerie di materiali di studio e preparatori al commento e all'edizione della prima grande fatica filologica di Poliziano: un'impresa non portata a compimento, ma a cui Perosa ha dedicato tutta la sua vita raccogliendo un'impressionante quantità di dati e appunti. Dopo aver delineato un percorso tra gli studi e le edizioni del maestro, Viti fa infatti riferimento ad una varia moltitudine di «materiale vario ed eterogeneo di appunti e schede, che costituiscono uno straordinario archivio di dati, soprattutto con richiami a fonti classiche, su cui Perosa avrebbe voluto costruire il commento per la restante metà dei Miscellanea» (p. xvii). Trattasi di materiali di lavoro particolarmente preziosi e interessanti, su cui sarebbero forse auspicabili futuri affondi per conoscere il 'metodo filologico' perosiano e cogliere le pratiche messe in campo nel suo laboratorio ecdotico, anche se Viti avverte che, pur nell'enormità e nella straordinarietà di questo archivio di dati, l'eterogeneità degli appunti e delle schede, ricche di richiami alle fonti classiche, non risulta purtroppo «trasferibile al di fuori di una unitaria e personale riflessione da trasportare all'esterno delle proprie e intime connessioni intellettuali» ma è capace 'solamente' di rappresentare «un'ulteriore ed eccezionale testimonianza della dedizione assoluta e della fedeltà intellettuale di Perosa a Poliziano, ma più in generale, allo studio e, al suo interno, alla ricostruzione minuziosa di quel rapporto inscindibile tra letteratura umanistica e filologia classica» (p. xvii).

Nella seconda sezione del capitolo introduttivo, Viti ricostruisce la storia degli interessi poliziane di Perosa, a partire dallo studio sulla *Febris* (1946), che sembra nascere nell'ambito degli interessi filologici per la poesia latina della Firenze laurenziana – si ricordino le fondamentali edizioni dei *Carmina* di Landino (1939), dei *Carmina* di Braccesi (1944) e degli epigrammi del Naldi (1943); è nel solco di questi studi filologici che l'allievo-curatore ipotizza anche l'esistenza di un progetto di edizione critica, poi mai realizzato, delle poesie latine dell'Ambrogini. Il 1954, l'anno del già ricordato centenario poliziano, rappresenta un vero e proprio spartiacque per gli interessi perosiani: escono infatti l'edizione della *Sylva in scabiem* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e due studi fondamentali sul «Politianus ludens» su *Studia Oliveriana* e sulle

«Lettere del Poliziano al British Museum» su *Rassegna storica della letteratura italiana*, che anticipano una serie di pubblicazioni (puntualmente registrate da Viti) sempre più orientate ai temi e alle questioni del 'Poliziano filologo'. Con ogni probabilità, dunque, fu proprio la circostanza dell'imminente centenario a orientare le fatiche e le attenzioni di Perosa verso Poliziano, avviando «un intenso programma di lavoro che doveva culminare con l'edizione della prima centuria dei Miscellanea» (p. XXI; del resto, a questa altezza cronologica, Perosa non conosceva ancora la sopravvivenza della seconda centuria di Poliziano).

Come risulta ben evidente nella ricostruzione di Viti, Perosa fu strenuo e infaticabile animatore di diverse iniziative di studio e ricerca – ma anche divulgative – per le celebrazioni del centenario, come confermano i dattiloscritti (relazioni e progetti) e le lettere private che vengono passati in rassegna, e in parte, pubblicati nel capitolo, al fine di comporre un racconto dettagliato e avvincente della prima fertile e intensa stagione di studi polizianeï. Va ricordato che uno dei prodotti più importanti di questi anni fu senza dubbio la curatela del catalogo della mostra di codici di Poliziano tenuta a Firenze dal 23 al 30 novembre 1954, intitolata *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti* (Firenze Sansoni, 1955), che ancora oggi rappresenta uno strumento importante per la ricostruzione della biblioteca dell'umanista fiorentino. E se è vero che dall'indomani del centenario fino al 1980 uscirono contributi filologici fondamentali sull'Ambrogini da parte di Perosa e della sua scuola, non può non colpire che quello che doveva rappresentare il prodotto più rilevante della prima stagione di studi, ossia l'edizione del testo della prima centuria, già in fase di bozze nel 1956 (cfr. p. XXXI), e il relativo commento non siano mai approdati a stampa. Indubbiamente, oltre ai problemi familiari che investirono Perosa, pesarono tanto le oggettive difficoltà legate alla volontà di realizzare «un commento con cui spiegare e documentare significato e metodo di lavoro di Poliziano, accompagnandone le affermazioni e le valutazioni più diverse con un puntuale riscontro filologico e testuale» (p. XXXII), quanto il rinvenimento da parte di Vittore Branca della seconda centuria, che fece maturare nello studioso la convinzione che fosse necessario considerare anche il manoscritto fortunatamente ritrovato per un'indagine puntuale delle questioni legate al Poliziano filologo. È però in pagine commosse che Viti ci informa del fatto che, al di là di questi 'ostacoli', nonostante la «sempre dichiarata rassegnazione per l'impossibilità da portare a termine il commento» (p. XXXIII), non si deve credere che il desiderio di concludere e dare alla stampa la

tanto auspicata edizione critica commentata avesse abbandonato il filologo nei decenni a venire, se è vero che, nel luglio 1991, Perosa chiamò a raccolta gli allievi Lucia Cesarini Martinelli, Sebastiano Gentile e Viti stesso, consegnando loro fotocopie del suo lavoro critico-esegetico ed affidando ad essi i capitoli che rimanevano da commentare, riservando a sé il coordinamento e la supervisione del lavoro. La morte di Perosa nell'agosto del 1998 (seguita da quella di Martinelli appena due anni più tardi) portò gli allievi a guardare con occhio diverso l'intrapresa affidata loro dall'amato maestro, consci della difficoltà di poter integrare in maniera uniforme, rispetto al suo commento, i capitoli mancanti; di qui le ragioni che hanno portato la Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano ad aprire la collana «Strumenti» con il contributo critico ed esegetico di Perosa, pur nella sua incompiutezza, animata dalla volontà di strappare all'oscurità un'opera meritoria e meritevole di essere divulgata.

All'*Introduzione* segue dunque l'edizione dell'incompiuto commento di Perosa che copre cinquantuno dei cento capitoli alla prima centuria. Va detto fin da subito che il commento rappresenta un autentico capolavoro esegetico, ispirato, come quello dell'Ambrogini, alla ricerca della verità, «nel senso che ogni volta che Poliziano dimostra incertezze o errori di interpretazione, Perosa li rileva e li discute e, comparando le diverse testimonianze, arriva a spiegare l'eventuale non validità dell'esposizione di Poliziano, e quindi a ristabilire l'autenticità» (p. xxxv). È un aspetto decisivo quest'ultimo, che permette di cogliere forse il merito maggiore di questo volume: il commento, infatti, non si configura semplicemente come un corredo esegetico, ma come un'opera autonoma che si confronta direttamente con Poliziano stesso, la sua impresa ecdotica e il suo credo filologico. L'acutezza esegetica di Perosa è più che notevole ed accompagna il lettore – spesso richiamato direttamente dall'autore – sia in un ricco e profondo scandaglio delle fonti, sia nella ricostruzione del contesto culturale e intellettuale che fa da sfondo all'operazione filologica di Poliziano (aspetti che assumono maggiore rilevanza se si considera che, ovviamente, la filologia di Perosa non poteva avvalersi degli odierni database di ricerca testuale, delle digitalizzazioni e degli articoli in *open access*!). Non pare possibile, in questa sede, dare esaustivamente saggio della straordinaria felicità – nonostante l'inevitabile incompiutezza – del commento di Perosa, a cui si rimanda; tuttavia, per coglierne le caratteristiche più significative, è utile considerare la terza sezione dell'*Introduzione*, dedicata appunto al *Commento ai Miscellanea*.

Nella sua esegesi, Perosa si concentra soprattutto sul metodo filologico adottato da Poliziano, da un lato riconoscendo una struttura comune ai capitoli e concentrandosi sulla *varietas* stilistica dell'opera (sottolineando come le sezioni stilisticamente più ricercate siano quelle più polemiche o quelle in cui Poliziano fa riferimento alla problematicità della professione del filologo), dall'altro enucleando le ragioni etiche – su tutte l'incessante ricerca della verità della parola – che sono alla base della minuziosa raccolta e discussione di una serie praticamente infinita di fonti e definendo i caratteri e le peculiarità della 'filologia del frammento' messa in campo dall'umanista. Grande attenzione viene poi riservata ai passi in cui l'Ambrogini si confronta direttamente – e aspramente – con i suoi colleghi filologi e con i suoi predecessori, in particolare con Calderini, Merula, Beroaldo: per commentarli Perosa ricostruisce «con un'essenziale precisione e ricchezza di dati, un clima culturale entro cui emerge [...] la filologia di Poliziano [...] ma senza che venga trascurato il dovuto riconoscimento ad esperienze diverse, spesso ma non sempre erronee» (p. XLIII). Il commento si rivela inoltre particolarmente accurato nell'evidenziare il rapporto tra la prima centuria e le lezioni di esemplari – manoscritti e incunaboli – originariamente presenti nella sua biblioteca o in quella dei Medici: Perosa, infatti, è pienamente convinto della necessità di risalire direttamente alla lezione dei libri consultati dall'umanista per ricostruire il metodo filologico che ha dato origine all'opera e fa dunque riferimento a una vasta messe di esemplari, da lui analizzati scrupolosamente nell'ambito delle sue ricerche sui codici per la *Mostra* su Poliziano del 1954, che erano sostanzialmente sconosciuti alla comunità scientifica all'epoca in cui scriveva il commento.

Se, per esempio, si guarda al corredo esegetico del celebre cap. III – in cui, com'è noto, Poliziano affronta il significato della perifrasi del verso «confusa genus pantera camelo» (*Hor. Epist. 2, 1, 195*), riconoscendo in essa il termine *camelopardalis* con cui i latini, ricalcando il termine dal greco, indicavano la giraffa – si potranno riconoscere alcune delle preziose peculiarità del commento perosiano fin qui evidenziate. Innanzitutto Perosa ipotizza che la lezione pubblica in cui Poliziano propose per la prima volta la corretta esegesi del verso («Nos olim iam publica praelectione dictavimus videri eum de camelopardali, quae vulgo 'girafa' dicitur, sentire») appartenesse al corso dedicato alle *Satire* di Orazio, datato da Isidoro del Lungo al 1484-85; in seguito passa ad analizzare i commenti alle *Epistole* stampati in quegli anni che Poliziano poteva avere sotto mano (tra cui quelli attribuiti ad Acrone e a Porfirione, e quello più

recente di Landino) per puntualizzare, poi, che, al di là di quanto affermato da Poliziano, che si vanta di essere stato il primo a divinare il passo, sia Giorgio Merula che Beroaldo il Vecchio già lo avevano fatto prima di lui. Se per Perosa la conoscenza della lettura del Merula poteva essere dubbia, quella di Beroaldo era certa e, a tal proposito, accenna ai rapporti tra *Miscellanea* e *Annotationes centum* (uscite un anno prima): nello specifico, lo studioso fa riferimento a quanto Poliziano afferma nel cap. c, in cui, ammettendo la similarità di alcune sue soluzioni filologiche con quelle del collega bolognese, dichiara come queste ‘somiglianze’ siano frutto di coincidenze e, pur riconoscendo a Beroaldo i meriti dell’autonomia della sue scoperte, ribadisce la sua ‘priorità’ rispetto al collega, chiamando a testimoniare il pubblico che lo aveva ascoltato a lezione. Perosa ricostruisce poi con dovizia di particolari la notissima occasione in cui, nel 1487, giunse a Firenze una giraffa, donata a Lorenzo de’ Medici dal Sultano – l’evento è solo accennato nel capitolo, ma è raccontato da cronisti (si cita Luca Landucci) e ha ispirato pittori (Perosa fa riferimento a Piero di Cosimo) ed è noto allo stesso Beroaldo – : Poliziano osservò dal vivo la giraffa di Lorenzo, e fu colpito dalla presenza di piccole corna, un aspetto del tutto tralasciato dagli autori antichi che descrivevano l’animale. È interessante notare come questa circostanza abbia colpito Perosa, che si lascia andare a una felice considerazione sull’episodio, in cui cogliamo la passione del lettore-esegeta-filologo di fronte a questo singolare capitolo dei *Miscellanea* (p. 70):

Singolare capitolo! Par di vedere il Poliziano mentre, in mezzo al “grande popolo” di cui parla il Landucci [...], osserva con occhio curioso e stupefatto quel coso lungo, che “la natura fa – avrebbe detto il Vasari [...] – per istranezza”, e richiamando alla memoria i suoi classici, s’accorge con meraviglia, ch’essi non hanno notato tutto quello che ora riesce a vedere mettendo a frutto il suo acuto spirito di osservazione. Il capitolo, che si è iniziato col ricordo di una scoperta filologica, fatta a scuola molti anni prima – anch’essa frutto di quello stesso spirito d’osservazione – si arricchisce, ora, del ricordo di un’esperienza avvenuta di recente sul vivo, per finire con un’ampia collazione ideale tra natura e *auctoritates* riesumate e raccolte dagli scrinii più preziosi e intimi del mondo greco e romano.

Il successivo vaglio delle testimonianze raccolte da Poliziano a sostegno della sua soluzione esegetica apre a considerazioni sulla radicale novità dell’operazione culturale dei *Miscellanea*, rispetto anche solo a quanto proposto da Beroaldo l’anno prima, che, per la soluzione del passo, si era limitato a citare i latini Plinio, Solino e Giulio Capitolino.

Poliziano porta a testimoniare Varrone ma soprattutto Eliodoro e Dione Cassio (citati entrambi in traduzione latina): ed è proprio il riferimento in traduzione del passo di Eliodoro a offrire a Perosa l'occasione di riflettere, con grande acutezza, sulla pratica della citazione e delle sue forme impiegate da Poliziano e dagli umanisti italiani (p. 70):

Nel Poliziano – il lettore se ne sarà già avveduto – la citazione assume una grande varietà di forme, che vanno dal puro e semplice rimando – che è ancora il caso meno frequente per l'evidente difficoltà di rapidi controlli – alla perifrasi aderente al testo, alla riproduzione fedele del passo, sino alla pubblicazione – com'è questa di Eliodoro – di ampi *excursus* nella lingua originale o in traduzione latina.

Del resto, bisogna ricordare che, all'altezza del 1489, citazioni così ampie di autori greci quali quelli evocati da Poliziano in questo capitolo sono, sostanzialmente, da considerare come citazioni di inediti in ragione della limitata conoscenza del greco degli umanisti a lui contemporanei. Nella stessa ottica si dovrà leggere il riferimento a Dione Cassio (Dio. 43, 34), di cui Poliziano fu appassionato lettore. Questa citazione offre occasione a Perosa di ricostruire la progressiva acquisizione del testo della *Storia romana* da parte di Poliziano, ipotizzando, grazie alla collazione degli *excerpta* poliziane del Par. Gr. 3069, datati 18 maggio 1491, che l'umanista avesse avuto a disposizione solo dopo la stesura della prima centuria (in cui le citazioni riguardano solamente i libri 37, 40, 42, 43, 47, 51, 53) il manoscritto Laur. 70, 19 che tramandava i restanti libri (55-60).

Il secondo tomo si apre con due preziosi contributi perosiani posti come introduzione del testo critico della prima centuria, ossia due agili saggi che illustrano da un lato quelli che rappresentavano per Perosa gli aspetti più innovativi dei *Miscellanea* (in parte ripercorsi da Viti nell'*Introduzione* di cui abbiamo poc'anzi trattato), dall'altro le questioni legate alla primissima ricezione dell'impresa filologica di Poliziano presso i principali centri italiani (Ferrara, Milano, Bologna, Napoli, Firenze) e che è rilevante, com'è noto, anche in ottica della tradizione testuale dell'opera. Il primo saggio, intitolato *I primi e i secondi «Miscellanea»* (ma in realtà dedicato in larghissima parte alla prima delle due centurie), consiste in una parte del testo di un ciclo di lezioni tenute a Napoli presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici nel 1978; il secondo, invece, *La tradizione dei «Miscellanea»*, come ricostruito da Viti nei «*Criteri di edizione*», si configura come il capitolo introduttivo all'edizione del testo

della prima centuria, in cui vengono peraltro menzionati i primi interventi emendatori al testo della prima centuria commissionati dallo stesso Poliziano agli amici Battista Guarino e Giacomo Gherardi sugli esemplari dell'opera che erano passati sotto le loro mani.

Segue, dunque, il testo della prima centuria dei *Miscellanea*, rimasto allo stato di bozze tra le carte dello studioso. Pur non trattandosi di una «vera e propria edizione critica» (p. LX), l'approdo editoriale del testo stabilito da Perosa rappresenta per gli studiosi un'ulteriore possibilità di leggere la prima grande fatica filologica di Poliziano; un'opera per la quale, fino alla pubblicazione dell'edizione di Andrew R. Dyck e Alan Cottrell, uscita nel 2020 per I Tatti Renaissance Library, considerata la difficilissima reperibilità dell'edizione critica di Hideo Katayama (1981), era ancora necessario il ricorso diretto all'incunabolo o alle sue riproduzioni (anastatiche a stampa o digitali). Tuttavia, in assenza di esplicite indicazioni lasciateci da Perosa in merito ai criteri adottati per la *constitutio textus* («in tutte le carte di Perosa non vi è traccia del lavoro che lo portò alla costituzione del testo dei *Miscellanea*» p. LX), occorre considerare e valutare quanto segnalato da Viti nei «Criteri di edizione», in cui si ritiene probabile che Perosa considerasse valido il testo della *princeps* uscita a Firenze presso l'editore Miscomini nel 1489, e, per questa ragione, non si preoccupasse di fare riferimento alle edizioni successive per la *constitutio textus*. Viti ipotizza che lo studioso basasse il suo testo critico sulla lezione della *princeps* probabilmente letta da Perosa sull'esemplare BML, Plut, 54, 22, ora BNCF, Magl. B.2.27, che conserva diverse correzioni manoscritte al testo della stampa e una sottoscrizione autografa di Poliziano (va detto che questo esemplare è uno dei quattro che conserva correzioni di pugno dell'Ambrogini, cfr. il recente e documentato L. Verreth, «Poliziano Correcting Poliziano. A Preliminary Survey of Handwritten Corrections in the Editio Princeps of the Miscellaneorum Centuria Prima», *Quaerendo*, 53 (2023), pp. 1-26: 2-3, n. 4).

Chiudono il secondo tomo cinque paratesti tutti redatti dal curatore, l'*Indice dei nomi dei «Miscellanea»*, una bibliografia critica su Poliziano e sulla prima centuria (divisa per Autori e Testi) che raccoglie la bibliografia di riferimento indicata da Perosa, e tre ulteriori indici del volume (l'*Indice dei Manoscritti*, degli Incunanoli e l'*Indice dei nomi di persona e di località*).

In conclusione, questa pubblicazione, oltre ai meriti che è stato possibile illustrare fin qui, è particolarmente preziosa anche per un'ulteriore, e importante, ragione: i due volumi dell'edizione rappresentano un'occasione per riflettere sulla storia e sulle pratiche della filologia umani-

stica attraverso i secoli. Se da un lato, grazie alle fatiche di Perosa, che ha indagato a fondo i segni e i sensi del metodo filologico poliziano entrando nelle pieghe del testo dei *Miscellanea*, è oggi possibile ricostruire le pratiche, le letture e le relazioni che sono le fondamenta del laboratorio poliziano, dall'altro, grazie alla cura editoriale di Paolo Viti nei riguardi degli studi perosiani, è ora possibile conoscere da vicino il metodo, la dedizione, l'acume di un maestro della filologia, alla cui lezione, sempre protesa verso la dimensione etica della critica del testo, si deve, necessariamente, continuare a guardare.

PAOLA ITALIA

📖 Daniel Ferrer, *Genetic Joyce. Manuscripts and the dynamics of creation*, Gainesville, University Press of Florida («The Florida James Joyce Series»), pp. 240, \$ 85,00, ISBN 9780813069715.

Tra i casi filologici del Novecento, quello dell'*Ulisse* è uno dei più emblematici del rapporto tra filologia e ricezione critica. E anche canonizzazione. L'edizione critica e sinottica pubblicata nel 1984 (New York, Garland Publishing), proprio in quel 16 giugno, Bloomsday, che sarebbe diventato un appuntamento fisso per gli appassionati di Joyce di tutto il mondo, aveva ricostruito uno dei testi più scorretti mai pubblicati nel Novecento: quasi sette errori a pagina, per un totale di più di 5000 errori. L'equipe coordinata da Hans Gabler si era potuta avvalere del *James Joyce Archive*, pubblicato sempre da Garland, tra il 1978 e il 1989 in 63 volumi di riproduzioni fotografiche (in bianco e nero) di materiali inediti, manoscritti genetici, dattiloscritti, bozze. Molteplici le ragioni delle corruttele, dovute non solo alla scarsa conoscenza dell'inglese da parte dei redattori francesi (il romanzo era stato composto a Digione e pubblicato a Parigi, da Shakespeare and Company, il 2 febbraio 1922 in un migliaio di copie finanziate da una sottoscrizione promossa da Sylvia Beach), ma anche al fatto che Joyce stesso, già incline alle correzioni ricorsive e compulsive, non poté confrontare le bozze con l'originale, avendo inviato alle riviste e all'editore le tre copie dattiloscritte in suo possesso. Scarsa curatela, editing parziale, e la frenesia di dedicarsi integralmente al nuovo progetto di *Finnegans Wake*, avevano reso il testo pubblicato prima del 1984 completamente diverso da quello voluto dall'autore. Un testo che non raramente risultava privo di senso, e in cui il lettore era talmente abituato a un oriz-

zonte d'attesa non consueto, da non domandarsi la ragione dei moltissimi luoghi in cui il non-senso prevaricava il senso comune. Quanto il successo di *Ulysses* è dipeso dalla irriducibilità della lezione a una interpretazione univoca? E quanto lo studio del suo dossier genetico è stato determinante per l'edizione critica su cui, dal 1984 in poi, si sono basate tutte le successive edizioni (e le traduzioni italiane pubblicate da Newton Compton e dalla Nave di Teseo)?

Il caso *Ulysses* mostra in maniera lampante quanto sia stretto l'intreccio tra Textual Criticism e Genetic Criticism. Un tema affrontato direttamente dallo stesso Gabler nel 2019 in un libro 'ispirativo': *Text Genetic in Literary Modernism and other Essay* (pubblicato in *open access*, grazie alla meritoria Open Book Publisher di Cambridge, diretta dalla bravissima Alessandra Tosi), una 'Rocky Road' per lo studio di Woolf e Joyce attraverso i loro manoscritti. Un libro che attraverso il modernismo riflette sul rapporto tra il testo e la funzione autore, e che qualche ispirato editore italiano dovrebbe decidersi a tradurre. È con il modernismo, infatti, che lo studio dei manoscritti d'autore ha trovato un campo di indagine straordinariamente vivace e fruttuoso e, tra gli autori del modernismo, Joyce – di cui nel 2022 si sono festeggiati i cento anni dalla prima edizione di *Ulysses* – è forse il più adatto a far dispiegare tutti gli strumenti ermeneutici per affrontare le pareti impervie delle sue opere.

Ora, nella collana diretta da Sam Slote per la University Press of Florida (che ha al suo attivo, dal 1994 a oggi, quasi 80 titoli), con una spettacolare copertina che sembra una variante coloratissima delle cancellature di Isgro (una pagina dei quaderni preparatori dell'*Ulysses* dove le centinaia di varianti e di cassature svariano dal rosso, al verde, al blu), Daniel Ferrer pubblica *Genetic Joyce*, un «remarkably lucid tour» di ciò che lo studio delle varianti d'autore può ricavare dall'interpretazione dell'opera di un genio del modernismo europeo. Ferrer – decano della *critique génétique* all'ITEM, dove dirige la rivista «Genesis» con numeri da collezione, per contenuti e splendore tipografico, già autore vent'anni fa della più importante traduzione anglo-americana del 'metodo genetico' (*Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*) – mette subito in chiaro quali siano le implicazioni tra critica genetica e critica testuale. E le debite differenze: partendo dai medesimi documenti, si muovono in direzioni opposte. Per Ferrer, mentre la critica genetica si occupa di 'invenzione', la critica testuale di 'ripetizione' (intendendo con 'ripetizione' – per chi come Ferrer si è prevalentemente occupato di testi moderni – la serie delle diverse edizioni): «since invention and repetitions are dialectically linked and cannot be studied separately, the

two disciplines necessarily meet» (p. 177, n. 1). La critica testuale comincia dove la critica genetica finisce, ovvero alle soglie della prima forma compiuta del testo. E la divergenza tra le due discipline è tanto più vera se consideriamo la critica genetica come una metodologia critica che interpreta i dati offerti da quello che i francesi chiamano il ‘dossier genetico’. L’approccio italiano, diversamente, ha due discipline diverse per lo studio dei testi nella loro dinamica storica (e ‘dinamica’ è una parola chiave, che troviamo nel sottotitolo del volume): da un lato la filologia d’autore, che si occupa di rappresentare le varianti dovute a una diversa volontà dell’autore sul proprio testo, siano esse manoscritte o a stampa, dall’altro la critica delle varianti, che le interpreta. E le può interpretare in maniera tanto più efficace quanto meglio sono state rappresentate. Poiché nella rappresentazione delle varianti d’autore le due scuole applicano metodi diversi: ‘sincronico’ o ‘fotografico’ la critica genetica, che quindi non richiede un’ecdotica particolare, perché i manoscritti vengono riprodotti esattamente come si vedono; e ‘diacronico’ o ‘sistemico’ la filologia d’autore, che invece ha sviluppato una ecdotica specifica, interpretativa delle fasi e delle stratigrafie delle correzioni, è naturale che, nella prospettiva italiana, la critica testuale sia in continuità e non in opposizione alla critica delle varianti, perché con critica testuale non si intende una critica, ma un metodo per l’edizione dei testi. I due elementi della creazione e della ripetizione non sono così in opposizione. Diversamente, secondo l’approccio francese, creazione e ripetizione «starts from an opposite direction». Ferrer ha argomentato più analiticamente questa dialettica in un saggio pubblicato nel 2016 su «Variants» (12-13): *Genetic Criticism vs. Textual Criticism: from Variant to Variation*, indicando contemporaneamente anche il modo in cui le due discipline possono collaborare, ruotando entrambe sulla definizione – per la cultura francese più problematica che per quella italiana – della ‘funzione autore’: «the genetic approach performs a kind of deconstruction of the authorial figure that we hypostatize from the book published under a writer’s name. Whereas the basic aim of traditional textual criticism to establish texts, so as to publish “corrected” or “definitive” editions that comply with the author’s intentions, genetic criticism tends on the contrary to destabilize simultaneously the notions of texts of authorial intention by insisting on their mobility» (p. 4).

Sgombrato il campo da possibili fraintendimenti, ciò che contraddistingue il metodo di Ferrer è un approccio che potremmo definire ‘olistico’. Il testo, nella sua manifestazione documentaria, è il luogo in cui convergono tutte le forze che animano l’opera letteraria, e vi conver-

gono proprio perché l'opera viene concepita come un campo di forze che cambiano nel tempo. Lo illustra molto bene, nella *Premessa* al volume, lo stesso Sam Slote: «Texts change: texts are the products of change, changes inflicted over time» (p. xi). Ma il manoscritto è anche il luogo in cui è possibile vedere lo scrittore all'opera, nel momento esatto in cui la sua energia creativa prende corpo sulla pagina scritta, non diversamente dai cosiddetti 'pittori di pittori' come Paolo Uccello, Chardin o Velàzquez, che hanno dipinto pittori in azione, o di film-maker come Emilie de Antonio che, negli anni Settanta, hanno ripreso i principali protagonisti della scena artistica americana, come Pollock, Kline o Franckenthal, in azione. Così come le loro performances possono essere considerate istantanee di *Painters Paintings*: pittori colti nell'atto di dipingere, nel momento in cui il loro gesto creativo si sprigiona sulla tela, i manoscritti – e in modo superlativo i manoscritti di uno 'scrittore di scritture' come Joyce – sono un «action writing», poiché «the surface of the text bears the visible trace of the energies that went into its composition» (p. 2). È delle forze che governano questa energia che Ferrer insegue le traiettorie. Non avendo la possibilità di cogliere lo scrittore al lavoro, possiamo sostituire il film del *making of* dell'opera con l'analisi e l'interpretazione dei manoscritti: «the manuscripts (and a huge corpus of them has been preserved) could be the best possibile records of Joyce's writerly performance, the best film that we have, if only we knew how to develop and how to interpretate it» (p. 2). Che è propriamente il compito della critica genetica e ciò che si propone il volume: studiare «the traces left by the labor of writing – in notebooks, drafts, typescripts, proofs, correspondances, early printed versions, and all the available documents – in order to recover the process of *invention*» (p. 2). Indagando prima di tutto, con attenzione rabdomantica, la superficie del manoscritto grazie a un dispiegamento di immagini che costituisce davvero il valore aggiunto del testo.

Perché di immagini, in questo libro, ve ne sono davvero molte e fascinosissime, tratte da vari Fondi e Archivi in cui sono disperse/custodite: la Poetry/Rare Books Collection della Università di New York di Buffalo, l'Harry Ransom Center dell'Università del Texas di Austin, l'Houghton Library della Harvard University. Va da sé che *Ulysses* e *Finnegans Wake* la facciano da padroni. Ferrer lo dichiara subito, che sia per ragioni di prestigio, sia perché le opere giovanili sono meno rappresentate, l'indagine genetica sull'opera di Joyce procede a partire dai manoscritti delle due opere maggiori (p. 178, n. 14). Non sarebbe tuttavia inutile, ora che *Genetic Joyce* offre un panorama molto dettagliato, come vedremo,

delle varie modalità di scrittura e annotazione del Joyce maturo e tardo, vedere se comparativamente il Joyce giovanile adotta i medesimi modi dell'invenzione, le stesse modalità correttorie. Le immagini si offrono al lettore nella magnificenza di una scrittura che si dichiara sin da subito a-progettuale. Joyce non procede per 'mappe' ma per 'bussole', non pianifica, ma reinventa ciò che ha già scritto, fino alle ultime fasi della correzione del proprio testo. È questo l'oggetto del primo capitolo: *Time-Bound Transactions and Contextual Transgressions*, che prende in esame un manello di bozze che arrivarono in tipografia troppo tardi per potere essere incluse nella *princeps*. Correzioni che vengono riutilizzate, private del loro significato, nel puro accidente del significante (alcune correzioni, apportate su carta molto leggera, appaiono sul verso della pagina, e vengono lette e trascritte al contrario). Rinvii e spostamenti che corrispondono a fenomeni di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, e che vengono analizzati nel secondo capitolo: *Multiple Determinations*. La complessa architettura di *Ulysses* comporta una contemporaneità dei livelli di correzione su zone diverse del romanzo: mentre i primi capitoli sono già in bozze, Joyce sta ancora rivedendo le prime versioni degli ultimi, tanto da rendere necessaria un'analisi comparativa tra lo stile delle correzioni tardive dei capitoli da Telemaco ai mangiatori di Loto, e quelle iniziali di Itaca e Penelope. Situazione del tutto identica a ciò che accade a Manzoni nella correzione dei capitoli dei *Promessi Sposi*, dove la stampa della prima edizione, distribuita sull'arco di tre anni, vede una corrispondenza cronologica tra le bozze del primo tomo e le correzioni tardive del *Fermo e Lucia* del terzo e quarto. La transizione tra *Ulysses* e *Finnegans Wake* non è stata netta, ma ha comportato una serie di spostamenti e ricollocazioni, analizzate soprattutto nel terzo e quarto capitolo, che si focalizzano sull'analisi del quarto capitolo della seconda parte di *Finnegans*, oggetto di un'analisi ravvicinata dell'uso dello spazio, e della necessità, ora che i manoscritti possono essere studiati nella loro dimensione policromatica (e Joyce non risparmia colori nella correzione dei suoi testi), di considerare il *layout*, i *pattern* scrittori: la presenza di colonne, di variazioni marginali ricontestualizzate, le isole testuali che possono, proprio grazie all'analisi spaziale, essere messe in relazione cronologica fra loro. Il quinto capitolo è costituito dall'analisi del celebre episodio delle *Sirene*, mentre il sesto e il settimo si dedicano ai *Notes* recentemente comparsi e che hanno offerto una prospettiva allargata sulla genesi del romanzo e sulla transizione a *Finnegans Wake*. La loro analisi permette a Ferrer di sviluppare un'articolata tassonomia delle modalità di annotazione, non solo in generale

(i 'marginalisti' come Voltaire o Coleridge, che annotano ai margini del testo, e gli 'estrattori' come Winkelmann o Virginia Woolf, che lasciano i libri intatti e ne trascrivono *excerpta*, collegandoli alla fonte, ma indicando anche le possibili destinazioni), ma anche in relazione alle diverse modalità di Joyce di annotare i volumi della sua biblioteca (in ispecie quelli più legati all'ipotesto omerico), dagli esordi letterari alle ultime riscritture (le note si leggono in trascrizione alle pp. 108-121). Il viaggio avventuroso tra le carte joyciane non finisce con Joyce: Ferrer propone al lettore anche un esperimento di comparatistica genetica, attraverso le note di Virginia Woolf al primo episodio dell'*Ulisse* (capitolo 8). Note, va detto, molto più chiare di quanto sia il testo di Joyce (perché funzionali a un saggio da pubblicare sul TLS, ma va anche detto che l'*Ulisse* che leggeva Woolf non era quello dell'edizione di Gabler del 1984...).

Come i maestri che sanno ciò a cui devono rinunciare, Ferrer dichiara di non avere voluto scrivere un manuale di critica genetica su Joyce, ma di volere rendere i lettori di Joyce consapevoli di quanto possa esser fruttuoso un approccio genetico alla sua opera. Con l'ambizione, però – ora che i manoscritti possono essere studiati non solo nelle costose (ma uniche al tempo) riproduzioni cartacee, ma nelle accessibili e gratuite riproduzioni digitali (messe a disposizione dal Centro Studi Joyce: <https://jamesjoyce.ie/>) – di indagare i complessi meccanismi che regolano i materiali avantestuali. La magnificenza dei manoscritti diventa così punto di partenza per comprendere *Come lavorava Joyce*, ma anche occasione di piacere estetico, di decifrazione dei segni, anche al di là della loro transcodificazione in un alfabeto. Non è un caso che le semplicissime norme di trascrizione che si leggono a p. xix siano parcamente utilizzate e necessarie solo nel capitolo 5 in cui viene trascritta una prima redazione del monologo di Bloom. Talvolta i manoscritti non devono parlare, ma trasmettere solo il mistero della loro indecifrabilità. Lo dice chiaramente Ferrer, a proposito dei *Notes*: «It is impossible to be absolutely sure of what is written on the notebook page, and the text of the notes will always remain in a state of partial suspension, al virtual as the lost note book» (p. 151).

La potenza della scrittura immaginifica di Joyce contagia anche l'autore. Le *Conclusioni* ci conducono sulle tracce di affascinanti metafore organiche. Nelle foreste di rosse sequoie della West Coast ogni tanto si incontrano file di alberi secolari, identici, che crescono lungo linee rette. Cosa saranno? Strade ciclopiche piantate da antiche civiltà sconosciute? Segnali lasciati da entità aliene? La botanica dà una spiegazione meno fantasiosa. Secoli or sono, da una sequoia caduta al suolo, germi-

navano nuovi butti che davano origine a nuove sequoie, tutte perfettamente in fila indiana. Una storia di decomposizione e rigenerazione che sembra offrirsi come metafora del lavoro sotterraneo e magnifico che la natura compie attraverso le generazioni. Ma anche di ciò che accade nei sentieri della creazione letteraria, se non consideriamo il testo nella fissità della sua forma definitiva, ma nella mobilità della sua genesi. Che è meravigliosamente inconfondibile, ma può rivelarsi a tratti, sia nell'opera compiuta che nella sua forma embrionale. La letteratura italiana lo sa, grazie a Petrarca e allo 'scartafaccio' del *Canzoniere*, da almeno sei secoli, quella europea dal Settecento. Il modernismo lo sperimenta *in corpore autographico*, e in forme voluttuose, come le rosse foreste di sequoie della West Coast, che suscitano ammirazione e stupefazione, fascino e timore. Dove la «resourcefulness of creative energy» del più naturale tra i prodotti culturali sembra fare a gara con la natura stessa. Il libro di Ferrer – elegantissimo anche nella veste tipografica, ma a cui manca, per essere completamente 'ispirativo', una versione digitale più 'accessibile' – fomenta nel lettore curiosità e amore per questi 'scartafacci', creati e distrutti, decontestualizzati e ricontestualizzati. «Magic surfaces» che hanno in sé «più meraviglie del Mirus Bazaar [dell'*Ulisse*], più stupore dei fossi quadrati del Congowes Wood College [di *Stephen Dedalus*] e dello studio di Padre Conmee [dell'*Ulisse*] messi insieme, più eccitazione del bordello della signora Cohen [dell'*Ulisse*] e molta più fecondità della camera da letto dei Facchini [di *Finnegans Wake*]» (p. 176).

ESTER C. PERIC

📖 Piero Scapecchi, *Il lavoro del bibliografo. Storia e tecnica della tipografia rinascimentale*, Firenze, Olschki (Biblioteca di bibliografia, CCXVIII), 2023, pp. 263, € 35,00, ISBN 9788822268679.

Con *Il lavoro del bibliografo* Piero Scapecchi, già bibliotecario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e studioso del libro a stampa e in particolare del periodo incunabolistico, ha rivolto uno sguardo retrospettivo alle linee di ricerca percorse in quarant'anni di carriera, selezionando diciotto studi già pubblicati tra il 1984 e il 2017 in riviste o miscellanee. I saggi sono preceduti da una breve prefazione di Edoardo Barbieri (pp. ix-x), da un'introduzione dello stesso Scapecchi (xi-xiiii) e dall'elenco delle sedi di prima pubblicazione dei testi raccolti (xv-

xvi).¹ I saggi si presentano disposti in quattro sezioni che, come spiega l'A. nell'introduzione, rappresentano altrettante aree dei suoi interessi. La prima, intitolata *Le origini e i problemi dei testi a stampa* (saggi nn. 1-7), si focalizza sulle problematiche insite nell'attribuzione di edizioni *sine notis*, croce e delizia dell'incunabolista; la seconda riunisce tre pezzi (nn. 8-10) dedicati a «*Questioni di carattere*», ossia allo studio dei tipi e delle casse tipografiche, prezioso strumento per indagare l'attività delle officine rinascimentali. La terza sezione (nn. 11-17) è incentrata su Aldo Manuzio, sulla ricostruzione della sua vicenda biografica ed editoriale, e su alcune sue imprese nello specifico, come la prova di stampa della Bibbia poliglotta e l'*Hypnerotomachia Poliphili*. L'ultima parte, ospitando un unico intervento sulla biblioteca dell'eremo di Camaldoli, testimonia l'interesse dell'A. per la ricostruzione storica delle raccolte librerie e per quella camaldolese in particolare, cui egli ha dedicato in realtà diversi contributi, tra articoli, monografie e cataloghi di mostra, nel corso degli ultimi vent'anni. Chiude il volume un indice sintetico dei nomi, mentre manca una bibliografia comprensiva di tutti i lavori firmati da Scapecchi, che sarebbe stato valido complemento alla raccolta.

I saggi sono ripresentati, salvo la correzione silenziosa di alcuni refusi, senza aggiunte o modifiche rispetto alla loro redazione originale. La scelta è senz'altro comprensibile, anche se un aggiornamento bibliografico sarebbe stato oltremodo utile, soprattutto per i contributi più antichi e per quelli che riguardano questioni controverse. Mi riferisco all'autorialità dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (n. 17), all'identificazione della cosiddetta tipografia 'Deo Gratias' (n. 2), e all'attribuzione del frammento Parsons-Scheide (nn. 3 e 4). Nell'introduzione, l'A. si dichiara «nonostante tutto, convinto di quanto scritto», con riferimento implicito alle obiezioni e alle osservazioni avanzate da altri studiosi, ma è lasciato al lettore il compito di ripercorrere le tappe della discussione. È dunque di queste tre, dibattute, tematiche che si tratta di seguito.

1. Il romanzo allegorico che ha per protagonisti Polifilo e Polia uscì anonimo dalla tipografia Aldo Manuzio nel 1499, e fin da allora i lettori si sono interrogati sull'identità del suo autore. L'indizio considerato più eloquente è l'acrostico formato dalle iniziali dei capitoli («Poliam frater Franciscus Columna peramavit»), sulla base del quale l'opera

¹ In quest'ultimo si segnala l'errata descrizione bibliografica del n. 3, *Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]?*, pubblicato ne «La Bibliofilia» nel 2001 (n. CIII, pp. 1-24) e non, come qui indicato, nel 1996 (n. XCVIII, pp. 23-30), riferimento che ripete quello del n. 12, *Una lettera di Atramytteno*.

viene assegnata fin dal Cinquecento a Francesco Colonna (1433-1527), frate domenicano del convento veneziano dei santi Giovanni e Paolo. Questa costituisce ad oggi la posizione prevalente, anche se non sono mancate le obiezioni e le proposte alternative (per una sintesi del dibattito si rimanda a P. Veneziani, «Alla ricerca del Polifilo», *Gutenberg Jahrbuch*, 2001, pp. 123-142). Fu Scapecchi, in particolare, a fare il nome di Eliseo da Treviso, servita documentato nel convento fiorentino della SS. Annunziata nel 1450 e nella città del Sile dal 1502 fino al 1506, riproponendo un'attribuzione presentata negli *Annales* dell'Ordine dei Servi di Maria di Arcangelo Giani (1618) e rivalutata in tempi recenti (1963) da Alessandro Parronchi, in un articolo uscito sul quotidiano «La Nazione». Le argomentazioni di Scapecchi a favore di questa proposta furono presentate per la prima volta ne *I fondi della SS. Annunziata*, catalogo di una mostra tenuta alla Marucelliana (Firenze, 1983) e poi riorperate in «L'«Hypnerotomachia Poliphili» e il suo autore», *Accademie e biblioteche d'Italia*, 51 (1983), pp. 286-298 e «Giunte e considerazioni per la bibliografia sul «Polifilo», *Accademie e biblioteche d'Italia*, 53 (1985), pp. 68-73. I due articoli, di non facile reperibilità, non sono purtroppo inclusi nella raccolta, nonostante siano frequentemente citati nell'unico saggio selezionato (*L'«Hypnerotomachia Poliphili» nell'officina di Aldo*, n. 17): uscito nel 2004, riprende la questione trattando più in generale dell'allestimento dell'opera nel laboratorio editoriale aldino.

Secondo Scapecchi, nessuno degli argomenti a favore dell'attribuzione dell'opera a Francesco Colonna è decisivo, a partire dall'acrostico, che potrebbe rimandare non all'autore, ma a un dedicatario del romanzo. Nemmeno l'analisi degli elementi contenutistici offre appigli significativi, considerato che il testo è intessuto di riferimenti eruditi che prendono tanto dalla tradizione antiquaria romana quanto dall'ambiente erudito veneziano e che se pure assegnano all'autore una vasta cultura classico-umanistica non permettono di definirne in modo sicuro la provenienza e l'identità. D'altro canto, anche a favore di Eliseo da Treviso non vi sono forti prove, se non la presunta affidabilità di Giani e l'agevole giustificazione dei precisi riferimenti toponomastici all'area trevigiana (mentre a collocare Francesco Colonna in questa zona sarebbe la sola testimonianza settecentesca, ritenuta inaffidabile per eccesso di campanilismo, dello storico Domenico Maria Federici). La proposta di Scapecchi ha ricevuto forti critiche da parte di Edoardo Fumagalli («Una supplica di Francesco Colonna (con una premessa su Eliseo da Treviso)», *Italia Medioevale e Umanistica*, XXIX, 1986, pp. 207-231) e non ha trovato se non pochi sostenitori disposti a trarne le dovute

conseguenze e cioè, bibliograficamente parlando, a modificare l'intestazione dell'opera. Il Fumagalli negava soprattutto l'attendibilità della testimonianza del Giani, che giudicava nata e raccolta in tempi troppo lontani dalla pubblicazione del *Polifilo*; va però notato che essa risulta non banalizzante e di ovvia derivazione come le identificazioni fondate sull'acrostico. Del resto, come scrive Scapecchi, a prescindere dalla risoluzione definitiva della questione, che non sembra imminente, occorre «appuntare le ricerche più che sull'autore sulla redazione dell'opera» (p. 200), sugli interessi che vi convergono, e sui ruoli e gli apporti delle figure coinvolte nella realizzazione dell'aldina.

2. In *Scava, scava, vecchia talpa*, pubblicato nel 1984 in «Biblioteche oggi» (n. 2 della raccolta), l'A. presentava alcune riflessioni di interesse metodologico sulla 'professione' dell'incunabologista, per poi dedicarsi ad affrontare casi di attribuzionismo ancora incerto, tra cui quello di tre edizioni *sine notis* (il *Decameron* di Boccaccio, le *Epistolae et Evangelia* e le *Comoediae* di Terenzio) riconducibili ad uno stesso, anonimo, tipografo detto 'Deo Gratias', dall'invocazione posta a chiusura delle prime due, o più semplicemente (così in ISTC) "Printer of Terentius (Pr 6748)". Se gli studiosi sono concordi nell'assegnare una datazione piuttosto alta alle tre stampe, circa 1470, la loro localizzazione è invece stata oggetto di dibattito. Robert Proctor (in *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the Year MD Italy*, London, Kegan Paul, 1898) sostenne per il Terenzio, l'unico che ebbe modo di consultare presso la Bodleian Library, un'origine napoletana, sulla base della somiglianza del carattere impiegato a quello dell'officina di Sixtus Riessinger. Scapecchi, invece, nell'articolo su *Biblioteche oggi* propose di localizzare l'anonima officina a Firenze, sulla base della distribuzione geografica delle copie note e della presenza, su almeno due di essi (il riferimento è presumibilmente all'esemplare unico delle *Epistolae*, in Riccardiana, e al Boccaccio della Biblioteca Nazionale Centrale), di miniature tipicamente fiorentine, a bianchi girari con capolettera in oro. Per inciso: si trovano a Firenze anche due delle sei copie del Terenzio, una alla BNC e una in Laurenziana.

La proposta di Scapecchi fu lodata da Dennis Rhodes nella rubrica *Recent books* di «The Library» (s. 6, vol. IX, March 1987, pp. 96-97), mentre Paolo Trovato ripresentò l'ipotesi dell'origine napoletana della tipografia. Lo studioso ne discusse per la prima volta in alcune pagine de *Il libro in Toscana nell'età di Lorenzo*, dove offriva una ricognizione della tipografia fiorentina, con riferimento in particolare a *Gli annali tipografici*

fiorentini del xv secolo, compilati da Rhodes nel 1988. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1992, in un volume intitolato *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico*, fu poi ristampato senza modifiche ne *L'ordine dei tipografi* (1998). Le argomentazioni di Trovato sono di ordine filologico e linguistico, e si fondano cioè sul riscontro, nel testo della stampa, di tratti dialettali di sicura ascendenza meridionale, da cui deriva la collocazione della tipografia nell'unico centro attivo in quegli anni: Napoli. Una terza ipotesi, mediana, fu poi avanzata da Mirko Tavosanis, in un articolo con cui dimostrava la derivazione dell'edizione 'Deo Gratias' dall'Hamilton 90 («L'editio princeps del "Decameron" e il suo antigrafo», *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1, 1998, pp. 245-269). Tavosanis, concordando con i rilievi linguistici di Trovato, propose di attribuire la stampa sì al Riessinger, ma al periodo romano della sua attività, così da giustificare nel modo più economico la ricomparsa del suo (diretto?) antigrafo, l'Hamilton 90, a Roma, nei primi anni del Cinquecento. In definitiva, risultano contrapposte, in un'antitesi che è anche disciplinare, le ragioni della lingua e quelle della storia del libro.

Quasi un decennio più tardi, Scapecchi tornò nuovamente sull'argomento, in un contributo dal titolo *Una dibattuta questione: da [Napoli, tipografo del Terentius] a [Firenze, Niccolò di Lorenzo per Antonio di Guido]: sull'identificazione e la localizzazione di una ignota tipografia*, pubblicato nel 2007 su «Rara volumina» (n. 2, p. 5-11) e che però non è incluso nella presente raccolta. La scelta sorprende, considerato che le argomentazioni per l'origine fiorentina della tipografia sono espone in modo più articolato, mentre la sede della pubblicazione originale, in una rivista minore, può averne ostacolato la diffusione. Tra gli argomenti aggiunti dall'A. alla discussione vi è la derivazione del testo dall'Hamilton 90, ormai dimostrata, la documentata presenza dello stesso in area fiorentina tra gli anni '60 e '70 del Quattrocento, gli ulteriori segni di provenienza fiorentina riscontrati sugli esemplari esaminati, tra cui spicca la postillatura dell'esemplare laurenziano del Terenzio ricondotta al Poliziano, nei primi anni '70 e la nota di possesso del cartolaio di Fiesole Bartolomeo d'Agnolo Tucci sulla copia del Terenzio alla Bodleian Library, ma soprattutto il coinvolgimento di Niccolò di Lorenzo dalla Magna, tipografo tedesco attivo a Firenze, nel commercio di copie del *Decameron*, emerso da documenti rinvenuti da un esperto conoscitore degli archivi fiorentini, Lorenz Böniger, e pubblicati su «La Bibliofilia» (CV, 2003, pp. 225-248). Sarebbe quest'ultimo riscontro a suggerire, secondo Scapecchi, che l'ignoto tipografo possa identificarsi proprio con Niccolò di Lorenzo. Più ambigua, invece, appare la posizione di Böniger sull'argomento: nella

sua monografia sul tipografo tedesco (*Niccolò di Lorenzo della Magna and the Social World of Florentine Printing, ca. 1470-1493*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2021) lo studioso da un lato sostiene implicitamente l'identità tra il 'tipografo del Terenzio' e Niccolò, collocando l'inizio dell'attività di quest'ultimo nel 1470, salvo poi non includere i titoli contesi nell'elenco delle edizioni firmate da o attribuite a Niccolò, e limitandosi a delineare una forte prossimità delle due figure (su queste contraddizioni si veda l'articolo-recensione di Neil Harris al volume: «An Enigmatic German Printer in Renaissance Florence», *The Library*, vol. 22, December 2021, pp. 575-585).

Tornando alla proposta di Scapecchi, il suo articolo del 2007 offre una riflessione spiccatamente metodologica, circa il valore probatorio che l'analisi filologica e linguistica riveste a fronte di prove storiche e materiali nell'attribuzione di una stampa *sine notis*, e se essa debba, in ultima analisi, prevalere. L'A. suggerisce che le (innegabili) tracce meridionali nella *princeps* del *Decameron*, peraltro circoscritte ad alcune zone del testo, possano essere ricondotte al compositore, senza che ciò debba riflettersi sulla collocazione dell'officina responsabile della stampa. Le ragioni che, contro la grammatica storica, puntano a una localizzazione fiorentina della tipografia 'Deo Gratias' sono del resto molteplici, e, se anche nessuna è in ultima istanza probante, la loro somma raggiunge un peso argomentativo significativo. La reticenza ad assegnare le tre stampe a Firenze, dunque, non può non dipendere, almeno in parte, dal fatto che tale posizione costringerebbe a rivedere la cronologia dell'introduzione della stampa in Firenze, primato che allo stato dell'arte risulta assegnato al Cennini, e al novembre del 1471.

3. In ultimo, hanno suscitato un vivace dibattito le proposte attributive dell'A. su un antico frammento tipografico, detto Parsons-Scheide, pubblicate per la prima volta nel 2001. Già il titolo del contributo (*Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]? Analisi del frammento Parsons-Scheide*) lascia intendere le implicazioni ultime della questione, e cioè la necessità di ridiscutere nientemeno che il tradizionale racconto dell'introduzione della stampa in Italia, contrapponendo alla priorità dell'attività sublacense dei tedeschi Conrad Schweynheim e Arnold Pannartz quella di una presunta tipografia collocata a Bondeno, nell'Emilia. Chi voglia approfondire è rimandato ai contributi citati dall'A. e alla rispettiva bibliografia; in questa sede basti invece una sintesi.

Il frammento cosiddetto Parsons-Scheide, dal nome dei suoi precedenti proprietari, è un manufatto tipografico che da quasi un secolo – al

netto dei sessant'anni in cui rimase, inaccessibile, nella collezione di Alexander Parsons – rappresenta un rompicapo per gli incunabolisti, a partire dal loro capostipite, Konrad Haebler. Contiene la traduzione italiana della *Passione di Cristo*, un testo consonante all'ambiente della *devotio moderna*, interfogliato a una serie di illustrazioni da matrici in metallo di origine tedesca. Sull'antichità del frammento pare esserci larga intesa, mentre molto si è discusso circa la sua origine. La posizione prevalente ne collocherebbe la realizzazione in Emilia (tra Parma, Bologna e Ferrara), intorno al 1463-1464, soprattutto in ragione della presenza di tratti linguistici ascrivibili a quest'area.

A suggerire una nuova, più specifica, attribuzione, fu proprio Scapecchi, che nel 1999 commentò brevemente la vendita del frammento presso l'asta londinese di Christie's tenutasi l'anno precedente («Venduto a Londra il frammento Parson», *Biblioteche oggi*, 17, 1999, pp. 16-18). A un accenno inserito in un articolo, qui non incluso, dal titolo *La Bibliofilia e lo studio degli incunaboli in Italia*, pubblicato nell'omonima rivista nel 1999, seguì una trattazione esaustiva, nel contributo del 2001, e che nella raccolta si trova al numero 3 (*Subiaco 1465 oppure [Bondeno 1463]?*). Qui l'A. propose l'istituzione di un collegamento tra il frammento Parsons-Scheide e un contratto di società redatto a Bondeno nel 1463 tra il cappellano Paolo Moerich e Ulrich Pursmid per la realizzazione «cum formis» di quelli che l'A. identifica in bassorilievi in terracotta e brevi testi per i fanciulli (un donato, un salterio, una *tabula puerorum*). Tra i prodotti di questa impresa, aggiungeva, bisognerebbe includere anche la *Passio*, che risulterebbe così localizzata e datata con sicurezza (Bondeno, Ulrico Pursmid, 1463). Si tratterebbe, di conseguenza, del primo manufatto tipografico realizzato in Italia e in lingua italiana.

La proposta di Scapecchi è stata respinta da diversi studiosi, tra cui Paolo Veneziani (*Alle origini della stampa in Italia*, in *Prima edizione a stampa della Divina Commedia. Studi III*, a cura di G. Alessandri e R. Landi, Foligno, Comitato di coordinamento per lo studio e la promozione della prima edizione a stampa della Divina Commedia, 2004, pp. 7-31; analoghe argomentazioni furono riproposte in un articolo pubblicato postumo: *Schweynheym e Pannartz rivendicati*, in *Subiaco, la culla della stampa. Atti dei convegni, Abbazia di Santa Scolastica 2006-2007*, Subiaco, Iter, 2010, pp. 19-37), Paul Needham (*Prints in the Early Printing Shop*, in *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*, ed. by Peter Parshall, Washington, National Gallery of Art, 2009, pp. 39-91) e Neil Harris (*Per vetustà ed obsolescenza: la fenomenologia della lista*, introduzione a E.C. Peric, *Vendere libri a Padova nel 1480. Il Quaderneto*

di Antonio Moretto, Udine, Forum, 2020, pp. 7-50), che sono intervenuti sollevando dubbi e obiezioni, soprattutto di ordine metodologico, che si riepilogano qui in estrema sintesi.

In primis è stato messo in discussione l'assunto che il contratto bondenese riguardi effettivamente un'impresa tipografica. A smentirlo sarebbero: la probatorietà terminologica dei termini usati nel documento, poiché 'forma' e 'componere' non potrebbero, a quest'altezza di tempo, essere interpretati univocamente come riferimenti all'arte tipografica; l'assenza di riferimenti all'approvvigionamento delle risme di carta o al numero di copie da produrre; la mancanza di qualsiasi traccia, documentaria o materiale, che dimostri l'effettivo adempimento degli obblighi, tanto più che l'atto di scioglimento della società, redatto pochi mesi più tardi, non fa menzione di pendenze né di strumenti o di materiali a stampa da dividere. Paul Needham ha poi suggerito che l'obiettivo dell'impresa vada individuato in manufatti di tipologia diversa, e cioè in forme in terracotta, recanti figure e brevi testi, e destinate ad essere esposte nelle classi scolastiche. Per quanto concerne invece il collegamento istituito da Scapecchi tra la *Passio* e il contratto bondenese, nelle parole di Veneziani, «per dimostrare incontestabilmente la realtà di un fatto non è sufficiente affermare che è possibile», e cioè, considerato anche che il documento non vi fa alcun riferimento specifico, il fatto rimane, per quanto suggestivo, indimostrabile.

L'A. è ritornato sull'attribuzione del frammento nel 2014, rispondendo puntualmente alle contro-argomentazioni presentate dai colleghi, in un contributo che nella raccolta si colloca al n. 4 (*Il frammento Parsons-Scheide e gli inizi della tipografia in Italia*). Nonostante ciò, la sua proposta non ha trovato accoglienza né nei principali repertori di incunaboli, né da parte degli storici del libro. D'altro canto, il vivace dibattito appena riassunto ha distolto le energie dall'obiettivo ultimo, e cioè offrire una datazione e una localizzazione plausibili e condivisibili del frammento della *Passio*. Le argomentazioni contrarie, focalizzate a smentire il collegamento tra il contratto bondenese e il frammento, non hanno infatti negato l'antichità di quest'ultimo né la sua localizzazione genericamente padana, mentre rimane l'onere di formulare una controproposta accettabile a Bondeno 1463. Se ciò sia possibile è difficile a dirsi: elementi fondamentali, come la fisionomia della legatura che ha conservato il frammento fino al suo recupero, rimarranno verosimilmente ignoti o inaccessibili come lo sono stati finora, mentre una più approfondita indagine sulle modalità con cui le metallografie e i diversi testi della *Passio* circolavano nel xv secolo, sia nella versione italiana

che, soprattutto, in quelle tedesche, potrebbe illuminare sulle dinamiche della loro produzione. Fino a quando non sarà possibile offrire una nuova interpretazione del frammento, la storia del libro continuerà ad attribuire l'introduzione della stampa in Italia alla tipografia sublacense di Schweynheim e Pannartz. Ma al di là dell'assegnazione di un campanilistico primato, è ragionevole ritenere che i primi prodotti dell'arte tipografica vadano individuati proprio in manufatti tipografici vicini, per tipologia, alla *Passio*, e cioè in pubblicazioni effimere, di ampio e rapido smercio e di facile realizzazione, come donati, tavole abecedarie, brevi testi illustrati, e che oggi risultano, salvo rarissime eccezioni, perdute. Se può sempre darsi l'eventualità di nuove scoperte librerie o archivistiche in questo campo, è anche verosimile che i primi, più effimeri, prodotti dell'arte tipografica siano stati completamente distrutti dall'uso e dall'incuria, e che il riconoscimento della loro priorità debba prescindere da una dimostrazione puntuale della sua esistenza.

Il caso del frammento Parsons-Scheide riporta in luce una questione metodologica fondamentale, cui si è già fatto cenno, e cioè il peso argomentativo da assegnare ai risultati dell'analisi linguistica di una stampa *sine notis*, chiamata in causa sia per la localizzazione napoletana della tipografia 'Deo Gratias' che l'attribuzione emiliana della *Passio*. La problematica è di grande interesse, ma di altrettanta complessità. Se è vero che difficilmente si può rinunciare alla rilevazione di dati linguistici e alla loro potenziale utilità, risulta anche necessario distinguere, nell'analisi, tra il livello del *testo* e quello dell'*edizione*, e cioè fra quegli elementi in grado di precisare l'origine e la genesi di un'opera, da quelli in grado di informare sulla sua diffusione attraverso strumenti, come la stampa tipografica, cui pertengono regole e dinamiche specifiche. A questo proposito va notato come nei volumi del BMC (British Museum Catalogue) il criterio linguistico venga menzionato in un numero limitato di occorrenze, sempre in relazione a stampe *sine notis*, ma senza attribuirvi, in assenza di altri, più solidi rilievi circa la carta, i caratteri, l'utilizzo di silografie o ornamenti particolari, valore decisivo ai fini dell'attribuzione. Non mancano poi i casi in cui, come per le edizioni 'Deo Gratias', gli indizi linguistici finiscono per collocarsi in palese contraddizione agli altri dati disponibili, segnalando quindi la necessità di una riflessione metodologica su questo significativo, ma a tratti ambiguo, aspetto dell'attribuzionismo per le più antiche manifestazioni dell'arte tipografica.

SIMONE TRENTACARLINI

📖 Amedeo Quondam, *Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa*, Roma, Bulzoni Editore («Europa delle Corti/165»), 2022, pp. 732, € 45,00, ISBN 9788868972578.*

Il ponderoso libro di Amedeo Quondam, uscito per la collana «Europa delle Corti», costituisce un ultimo, importante capitolo di quell'animata questione, che ha tanto occupato sia gli storici sia gli storici della letteratura, relativa all'impatto che la censura ecclesiastica ebbe sulla vita culturale e letteraria italiana, in particolare durante la stagione di maggiore reazione controriformistica, a partire dalla pubblicazione del primo *Index Librorum Prohibitorum* del 1559. L'autore, nel corso delle oltre 700 pagine, alternando argomentazioni e dati più propriamente letterari o pertinenti alla storia del libro antico a considerazioni invece di natura storiografica, sviluppa un discorso ricco e articolato, che sicuramente sarà uno stimolo per ulteriori dibattiti e ricerche. E forse proprio l'ampiezza delle analisi, che spesso sfociano in divagazioni corpose, costituisce a un tempo il principale limite e il principale punto di forza di questo libro. Come l'autore stesso più volte dichiara – scusandosene – l'istanza polemica da cui il volume muove cede il passo a ricognizioni a sé stanti sulla diffusione e sulla circolazione del libro letterario in volgare nell'Italia del Cinque-Seicento. Tali ricognizioni, effettuate attraverso un uso sapiente e generoso di OPAC e bibliografie digitali, si configurano come elementi di notevole interesse per gli studiosi del libro antico e della sua circolazione. Insomma, il saggio, soprattutto nella sua seconda parte, costituisce una miniera di informazioni sullo spazio culturale e sociologico del libro letterario del Rinascimento.

Il volume di Quondam, però, come è bene affermato nell'*Introduzione*, nasce da un'istanza polemica ben precisa: dibattere e rispondere alle argomentazioni esposte da Gigliola Fragnito nel suo libro *Rinascimento perduto. La letteratura sotto gli occhi dei censori*, Bologna, Il Mulino, 2019. Affermare, cioè, che per quanto «gli apparati della censura ecclesiastica

* Mentre questo fascicolo di Ecdotica era in bozze, abbiamo appreso con dolore della scomparsa di Amedeo Quondam. Il comitato direttivo e scientifico piangono un amico carissimo e un collega di straordinario valore, la cui intelligenza e passione hanno contribuito a promuovere, come noto, moltissime realtà culturali ed editoriali. Ci piace ricordare che il primo Foro della nostra rivista fu incentrato sulla sua edizione 'a parte lectoris' del *Cortigiano* di Castiglione (Mondadori, 2002).

abbiano avuto un impatto forte, in molti casi persino drammatico, davvero devastante, sulla vita degli scrittori», «nulla della letteratura del Rinascimento è andato “perduto”, nulla» (p. 14) e «che la storia del libro cinquecentesco, non solo letterario, non può essere quella immaginata, progettata, desiderata, sognata forse, dal censore» (p. 15). Per sostenere queste tesi, Quondam organizza la trattazione attorno a due macrosezioni. La prima, *pars destruens*, è strutturata come una minuziosa critica, condotta da vicino, ai capitoli e alle argomentazioni di *Rinascimento perduto* (*Parte prima: leggendo e criticando “Rinascimento perduto”. Con divagazioni*). La seconda, invece, *pars construens*, inventari e repertori alla mano, esplora il posseduto di alcune biblioteche di laici e di ordini religiosi del Cinque-Seicento per dimostrare che la letteratura del Rinascimento non uscì devastata dall’attacco portatole dalla censura ecclesiastica e che, anzi, dopo mezzo secolo di proibizioni e divieti, era ancora presente perfino nelle librerie conventuali che furono oggetto di inchieste per ordine della Congregazione dell’Indice tra 1596 e 1603 (pp. 453 e ss.).

Nel riflettere sulla letteratura del Rinascimento oggetto della censura ecclesiastica Quondam recupera la stessa categorizzazione proposta da Fragnito: si tratta di un’ampia messe di opere e autori, maggiori e minori, della letteratura italiana dalle origini al primo Cinquecento, da Iacopone da Todi e Giovanni Boccaccio a Poggio Bracciolini e Bembo, da Fracastoro a Pulci e al Burchiello, da Aretino a Giovio e Della Casa, fino ai testi della tradizione burlesca, tutti incappati, in un modo o in un altro, nelle maglie della censura ecclesiastica, e cioè in elenchi o indici di libri da proibire, distruggere o sequestrare *donec corrigantur*. Il riferimento principale in questo senso è la lista «*maior*», compilata da Fragnito sulla base della documentazione delle Congregazioni romane (cfr. G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, pp. 115-119), che Quondam recupera come punto di partenza anche della propria argomentazione (pp. 92-98). Nell’accingersi a discutere *Rinascimento perduto*, l’autore opera, però, un rovesciamento del rapporto tra letteratura e censura ecclesiastica lì descritto. Esaminando, infatti, i modi con cui, a partire dalla metà del XVI secolo, gli apparati ecclesiastici condussero un accerchiamento serrato della letteratura volgare del Quattro-Cinquecento, e che già con l’Indice del 1559 portarono, ad esempio, alla proibizione e alla quasi sparizione dal mercato librario del *Decameron* di Boccaccio (anche se l’indagine del posseduto di alcune biblioteche dell’epoca permette di relativizzare in parte questa affermazione), l’autore giunge alla conclusione che non vi fu una perdita irreparabile, anzi che «tutte quelle opere confiscate, sequestrate, messe al rogo, tutte dico tutte, sono ancora sugli scaffali delle bibliote-

che pubbliche catalogate da SBN» (pp. 111-112). Insomma, come suggerisce già il titolo, la guerra condotta da censori e inquisitori intransigenti, dalle Congregazioni romane e dai Maestri del Sacro Palazzo, *in primis* Paolo Costabili (1520-1582), sospettosi verso le opere in volgare piene di lascività, favole e incantesimi, foriere di corruzione morale e spirituale, guerra permessa soprattutto in virtù di quella settima regola dell'Indice tridentino («con la proibizione delle opere lascive e oscene scritte *ex professo* [...] che, dilatata a dismisura, finì con l'abbattersi su gran parte della letteratura italiana», cfr. G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 9.), quella guerra, per Quondam, è *perduta*. E non solo perché, alla fine dei conti, anche durante il momento di massima aggressione, identificabile tra il primo Indice del 1559 e l'Indice clementino del 1596, non tutta la Chiesa ragionava con lo stesso estremismo del sacerdote calabrese Gabriele Barri, che nei *Pro lingua latina libri tres* (1554) riteneva tutta la letteratura volgare in sé *spurcissima*, per cui era meglio proibirla *in toto* (soprattutto l'«inmendabile» Petrarca), o del gesuita Antonio Possevino, la cui *Bibliotheca Selecta* nemmeno prendeva in considerazione la letteratura volgare, tagliata fuori da un nuovo canone 'controriformistico', e invitava ad approcciare il patrimonio classico con una buona dose di *cautio* cattolica (ma non sarà così per gli insegnamenti tenuti nei collegi della Società). Non solo per questo, ma per tante altre ragioni che il volume prova ad articolare disegnando un quadro molto più ricco e complesso.

Certo, non vi è in Quondam la volontà di minimizzare l'impatto che la censura ecclesiastica ebbe sulla vita degli scrittori o di addolcire le posizioni di netta opposizione manifestate da quei prelati come Possevino e Barri, citati da Fragnito e a cui in *Una guerra perduta* sono dedicate ampie 'divagazioni'. Purtuttavia l'autore prova a *verificare* le tesi secondo cui la censura riuscì a devastare una grande stagione culturale italiana, sulla base di abbondanti dati bibliografici e di riflessioni più orientate alla storia letteraria e alle dinamiche proprie del libro antico, come soggetto culturale ed editoriale autonomo. Presupposto di questo *fact-checking* è, infatti, uscire dallo stretto campo visivo costituito dal rapporto che il censore ha con il libro letterario e provare a ricostruire le specificità e le strutture dello spazio comunicativo del secondo Cinquecento, guardando anche e soprattutto dal *coté* del libro stesso e del mondo (editori, autori, librari, lettori...) di cui era perno. Il libro di Fragnito era principalmente costruito osservando il rapporto tra censura e letteratura attraverso gli occhi del censore, attraverso le sue liste e le sue posizioni, spesso caratterizzate da uno slancio integralista non indifferente, com'è ovvio che fosse; una 'lente' che, secondo Quondam, tendeva a ingigantire l'in-

fluenza che gli apparati ecclesiastici possono aver avuto sui fenomeni letterari coevi e la circolazione dei libri (pp. 214-215). Quest'impostazione è giudicata limitante anche perché *Rinascimento perduto* stesso, sulla scia di tanti altri studi, esprimeva nelle sue pagine una valutazione spesso negativa dell'efficacia della macchina censoria, mettendone in luce l'ampia disorganizzazione, le contraddizioni, le falle e l'assenza di coordinazione tra centro e periferia, perfino negli anni del 'ciclone' corrispondente alla seconda metà del XVI secolo.

Se per Fragnito proprio la mancanza di indicazioni chiare tra Roma e periferie contribuì ad acuire la devastazione, nella confusione di sequestri preventivi e divieti, Quondam si chiede «come può un *collasso/fallimento* avere avuto effetti *devastanti* per la letteratura?» (p. 119), soprattutto quando si tiene in considerazione anche il fallimento dell'indice espurgatorio di fine secolo e l'esiguo numero di opere effettivamente manipolate prima di tornare a circolare. Inoltre, porre l'attenzione *anche* sul libro volgare e sulle sue autonome forme comunicative mette ancor più in luce i limiti dell'azione censoria. Secondo *Una guerra perduta* il fallimento era, infatti, inevitabile anche a causa del fatto che i censori non erano capaci di distinguere le diverse forme e le specificità dei libri letterari, ma spesso procedevano a considerarli in blocco e osservarli solo secondo dicotomie 'buono-cattivo' forzose e calate dall'alto. Secondo l'autore nelle sue iniziative il censore appare, infatti, incapace di misurare i pesi (editoriali) specifici, non differenzia tra libri popolari e sconosciuti, tra libri di grandi autori e libri di autori insignificanti e «il suo strumento può essere pertanto solo una rete a strascico che tutto rastrelli [...] per lo più alla cieca [...] tanto che mi verrebbe di dire che la sua raccolta di libri non sa essere o non vuole essere una raccolta differenziata» (p. 100). Ma così facendo, i suoi progetti non possono che venire schiacciati dalla mole dei libri che bisognerebbe in teoria monitorare, sequestrare, espurgare ed eventualmente distruggere. Una mole che, secondo una stima approssimativa elaborata da Quondam (p. 142), arriverebbe a *milioni* di esemplari e di cui sembra essere ben cosciente un censore scrupoloso come il domenicano Vincenzo Bonardo, che nel 1587, per ovviare in parte a queste difficoltà e far fronte alle frustrazioni derivanti, suggerisce, per quanto riguarda quelli di «auttori catholici», cioè non eretici, di proibire a priori «il libro di poca utilità o niuna» (p. 121).

Quondam, però, provando a lasciare da parte, nell'analisi dei fenomeni letterari e librari, la lente rappresentata 'dagli occhi del censore' e ridando spazio alle dinamiche proprie della letteratura, propone altre ipotesi in merito al declino di quella buona parte di forme, autori, titoli

e generi della letteratura volgare quattro-cinquecentesca, che era anche finita sotto l'attenzione degli apparati censori. In primo luogo, vengono messe in risalto cause più strutturali. Dal momento che «la storia del libro è *naturaliter* la storia di una devastazione naturale» (p. 139) e che «la “devastazione” del libro letterario del Rinascimento deve essere riferita [...] a processi di lunga durata che lentamente [...] hanno prodotto il farsi e il disfarsi [...] delle biblioteche» (p. 140), lo scarso valore dato in *ancien régime* al libro di letteratura volgare, soprattutto quello di ‘svago e consumo’, con gli intrecci romanzeschi, gli amori, le magie e le commistioni tra sacro e profano, ne ha determinato la maggiore fragilità rispetto al libro professionale (teologico, giuridico, ecc.) davanti al *tempus edax*. In secondo luogo, per l'autore, a spiegare quest'obsolescenza, più che l'aggressione censoria, sembrano essere le evoluzioni autonome interne alla letteratura del Cinquecento, che fanno sì che verso metà secolo la maggior parte di quegli stessi autori sotto attacco sia oramai anche ai margini dei nuovi canoni letterari, proiettati già verso il nuovo paradigma classicista che trasforma generi, forme, finalità. Se questo viene considerato il motore principale alla base dei tanti cambiamenti riscontrabili nella letteratura volgare di metà e secondo Cinquecento (e quindi del declino di alcuni generi, autori e libri), Quondam non propone esempi e casi espliciti, preferendo una riflessione più generale e affermando che «i tempi d'invecchiamento e obsolescenza delle opere letterarie sono estremamente variabili e possono, ieri come oggi, essere persino velocissimi» (p. 99). A motivare questa posizione adduce la considerazione che molti autori della lista *maior* iniziale siano «effimere meteore nell'affollato cielo della letteratura classicistica», per la loro storia editoriale, e ridimensiona quindi l'incisività dell'impatto censorio sul canone culturale coevo, dal momento che «la gran parte dei libri che il censore avrebbe voluto distrutti o sequestrati o sospesi [...] appartiene a stagioni della letteratura che già negli anni dei primi Indici, e più ancora nei decenni successivi, quando l'occhio del censore si fa implacabile, sono del tutto esaurite e concluse» (p. 98).

Tra i pochi esempi forniti ci sono gli stessi Boccaccio e Petrarca che, se guardati dal punto di vista delle evoluzioni della letteratura nel momento in cui diventa classicistica e moderna, per Quondam perdono di preminenza, il primo perché, al di là delle dinamiche censorie, non assurge mai a modello della novella successiva, che guarderà semmai al *Novellino* (p. 150), il secondo essendo a fine secolo superato dalle nuove sperimentazioni liriche oramai di segno barocco, come testimoniano Grillo e Marino. Altro esempio è costituito dalla satira e dalla tradizione burlesca. Se anche le *Opere burlesche* (1548) finiscono presto negli elen-

chi censori, per l'autore il declino di questa microtradizione, che aveva conosciuto un'ampia fortuna manoscritta negli ambienti curiali e accademici tra Roma e Firenze nei primi decenni del secolo, è soprattutto dovuto all'esaurirsi di «una sua funzione comunicativa, e perché i suoi protagonisti sono quasi tutti morti o hanno cambiato vita, a cominciare da Giovanni Della Casa, che [...] morirà prima di vedere condannate nell'Indice del 1559 le sue rime burlesche scritte negli anni romani» (p. 102). Allo stesso tempo, allargando l'analisi al Barocco e al pieno classicismo dei Moderni, dilatando cioè l'arco cronologico considerato da *Rinascimento perduto* fino almeno all'Indice di papa Alessandro VII del 1664, l'influenza delle iniziative censorie sui fenomeni letterari, enorme nel libro di Fragnito, sbiadisce di molto. Ecco che il linguaggio poetico osceno e lascivo, a tratti pornografico, proprio della tradizione burlesca torna tranquillamente all'interno di altri generi letterari, come dimostra Marino e il suo *Adone* (1632). Ugualmente, l'ostilità manifestata dal censore cinquecentesco verso le 'favole' e gli dei antichi non sembra influire più di tanto sulla letteratura se si getta lo sguardo oltre il crinale del secolo, dal momento che questi temi, fondamentali nella poetica classicistica, si ritrovano largamente nelle opere in prosa e in poesia del Seicento, e non solo (p. 202).

È però il caso del poema sacro quello a cui Quondam dà maggior risalto, dedicandogli un'ampia divagazione. Mentre per Fragnito la parabola evolutiva del poema sacro nel corso del XVI secolo era soprattutto una conseguenza diretta dei pesanti interventi ecclesiastici in materia di volgarizzamenti e riscritture bibliche (G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 205), l'autore propone un quadro più complesso e sfumato, in cui il ruolo della censura viene ridimensionato. Ad esempio, la trasformazione del poema sacro «da poema narrativo, assai vicino al volgarizzamento, a poema-orazione o a poema teologico» (G. Fragnito, *Rinascimento perduto*, p. 226, che riprende le tesi di Mario Chiesa) non si può spiegare con i provvedimenti censori, ma è dovuto soprattutto a ragioni interne alla letteratura stessa: anche il poema sacro per Quondam, infatti, essendo un poema 'eroico', deve obbedire alle regole della poetica classicistica, influenzate dalle norme aristoteliche, di cui anche il lettore cattolico esige il rispetto, e non può che abbandonare la commistione di elementi sacri ed elementi profani, tra cui la rappresentazione delle figure religiose come *cavalieri antiqui*, e la presenza dell'inverosimile tipico dei «libri de bataia» (pp. 190-194). Il caso del *De partu Virginis* di Sannazzaro, in prima edizione nel 1526, ristampato più volte fino al 1555 e volgarizzato nel 1588, che testimonia già questi significativi cambiamenti interni al

genere, mostra quanto sarebbe riduttivo ricondurre la parabola e la cronologia del poema sacro alle Congregazioni romane e agli Indici.

La stessa macrotradizione della poesia spirituale permette a Quondam di mettere in risalto un altro fenomeno socio-letterario, che prende avvio a fine XVI secolo e sarà dominante nella stagione barocca, una specie di «entrismo» letterario (p. 42), cioè la partecipazione attiva e cosciente di chierici alla scrittura letteraria, in particolare proprio di poemi sacri. Tra i numerosi esempi (pp. 174-175), l'autore ricorda Benedetto dell'Uva OSBCAS, autore de *Le vergini prudenti* (1582), Felice Passero OSBCAS, autore de *La vita di San Placido e suo martirio* (1589), Agostino de Cupiti OFMOBS, autore del *Caterina martirizzata poema sacro* (1595), fino al celeberrimo caso di Angelo Grillo, anch'egli monaco della Congregazione cassinese e grande interprete della poesia spirituale oramai proiettato verso il Barocco (pp. 204-206). Ne risulta così sfumato il paradigma di un'opposizione oltranzista del mondo clericale alla letteratura ed emerge come, già a inizio Seicento, si assista al passaggio da una strategia difensiva finalizzata alla repressione e alla cancellazione del libro ritenuto nocivo a una strategia produttiva, permeata dalla volontà di costruire biblioteche letterarie propriamente cattoliche (p. 188).

La seconda parte del volume riporta le indagini effettuate su alcune biblioteche cinque-secentesche di laici, di cui sopravvivono gli inventari, e sulle biblioteche degli ordini religiosi; per questi ultimi l'analisi è stata resa possibile attraverso i 61 codici (Vat. Lat. 11266-11326) della Biblioteca Vaticana che furono il risultato delle inchieste interne ordinate dalla Congregazione dell'Indice dopo la pubblicazione dell'Indice clementino nel 1596 sul posseduto delle librerie monastiche (RICI). I riscontri, ricchi di ampie rilevazioni bibliografiche, che costituiscono un ulteriore valore per chiunque voglia studiare la circolazione del libro antico all'interno di vari ambienti culturali e sociali, mostrano una tenace resistenza dei libri oggetto di iniziative censorie o espurgatorie. Questo dato, al di là dei giusti distinguo dovuti alla maggior prevalenza di libri religiosi, è sorprendentemente confermato anche dalle biblioteche conventuali, nelle quali, se il *Decameron* sembra poco presente, si riscontra invece una presenza non esigua di opere di Erasmo. Inoltre le raccolte di Galilei, di Pinelli e dell'abate e poeta Bernardino Baldi permettono a Quondam di mettere in luce un riorientamento delle strategie censorie dal libro letterario volgare, considerato nel XVII secolo di non più urgente pericolosità, verso il libro filosofico, teologico o scientifico, portatori delle nuove eresie gianse-niste originarie Oltralpe o di nuove teorie cosmologiche poco ortodosse. La conclusione dell'autore, quindi, rimane per molti aspetti ottimistica: se

la si osserva a partire da alcune raccolte librerie contemporanee o di poco successive alla stagione di maggior aggressione ecclesiastica, raccolte inoltre frequentate o ambite da importanti prelati (si pensi a Carlo Borromeo per la biblioteca di Pinelli), la letteratura del Rinascimento (all'eccezione del capolavoro boccacciano e, in misura minore, del *Cortegiano* di Castiglione) sembra non aver subito una devastazione imponente.

In una prospettiva più generale, l'opera di Quondam si situa all'interno della riflessione sviluppata a partire dagli anni '90 in merito alle conseguenze che la crisi religiosa del Cinquecento può aver avuto sulla vita sociale, politica e culturale (per alcuni sull'«antropologia») italiana; crisi di cui la Controriforma (per quanto insufficiente oggi possa essere questa espressione), con la nascita di indici e apparati censori, è parte integrante (cfr. V. Lavenia, *Caratteri originali e proiezione mondiale: sulla chiesa in Italia*, in *L'Italia come storia. Primato, decadenza, eccezione*, a cura di F. Benigno e E. Igor Mineo, Roma, Viella, 2020, pp. 157-173). Senz'altro l'autore a ragione mette in guardia da alcune interpretazioni intrise di quell'«invidia della Riforma» che ha caratterizzato una buona parte della riflessione sull'«Italia dell'Inquisitore» e che certamente si può ravvisare alla base di alcune tesi del libro di Fragnito. E non ha torto quando chiede «perché sia così difficile pensare [...] che le motivazioni di uno qualsiasi dei tantissimi laici che si sentono cristiani e cattolici possano rispondere a un sincero bisogno di testimoniare la propria fede», o «perché la religiosità di Bernardino Ochino debba essere considerata, da un punto di vista propriamente religioso, più autentica di quella di Antonio Possevino» (p. 212). Inoltre il tentativo di Quondam di misurare, non solo tramite gli strumenti (liste, *desiderata*) del censore, ma concentrandosi sulle dinamiche che sono proprie dei libri antichi, la dimensione della devastazione subita dalla letteratura quattro-cinquecentesca si rivela fruttuosa per rilanciare lo studio dei rapporti, non necessariamente orientati a dicotomie conflittuali, tra Chiesa e società.

Va, comunque, rilevato che l'ossessione per la questione della «perdita» fa anche rischiare al volume di Quondam di perdere di vista in alcuni momenti i nodi principali, più «teorici», alla base di tali indagini. Un esempio è il censimento di tutti gli esemplari degli autori e delle opere elencate nella famosa «lista *maior*» iniziale, condotto su scala globale tramite OPAC e USTC: quest'indagine, se permette all'autore di tirare un sospiro di sollievo (l'esito è che neanche uno si è perso), non dice nulla, infatti, sulle effettive dinamiche di compressione e di restringimento, se non di clericalizzazione, di uno spazio culturale *italiano* dopo la svolta di metà Cinquecento (pp. 420 ss.). Inoltre, anche lasciando da parte il

Decameron e il *Cortegiano*, che in fin dei conti sembrano essere stati gli unici due grandi successi delle politiche censorie (ma Machiavelli?) e per quanto convinca il tentativo di Quondam di rivedere l'opposizione tra censura e autocensura, così come quella tra chierici e letterati, riprendendo A. Prosperi (Id., *Censurare le favole. Il protoromanzo e l'Europa cattolica*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 71-106), lo sbilanciamento di *Una guerra perduta* sull'autonomia della letteratura sembra in alcuni momenti negare la stessa asserzione dell'autore che «è indiscutibile [...] che le generazioni di scrittori che convivono con le Congregazioni romane siano consapevoli [...] che quanto scrivono possa subire un intervento censorio» (p. 210). Difatti, per quanto non sia assolutamente facile individuare fino a che punto nei singoli casi si possa rilevare quest'influenza, la gran parte della trattazione porta a neutralizzare di fatto l'impatto sulla letteratura della nuova pressione inquisitoriale, della minaccia del sequestro di un'opera *donec corrigatur*, della paura suscitata da una furia censoria che non aveva avuto remore ad aggredire i monumenti riveriti della cultura letteraria, da Petrarca al *Furioso*, riuscendoci nel caso del primo, con riscritture, spiritualizzazioni e rassettature. Ulteriore esempio in questo senso è il caso di Angelo Grillo (1557-1629), celebrato rinnovatore della poesia spirituale, da Quondam proposto (pp. 204-206) per criticare l'esemplarità della vicenda, negativa, di Ansaldo Cebà (1565-1623), su cui molto si era soffermata Fragnito. Ma è anche vero che la vicenda di Cebà e della sua *La reina Esther* (1615), incappata nei provvedimenti inquisitoriali, dimostrano, assieme al nuovo attacco al libro scientifico e filosofico, una prolungata vitalità degli apparati censori ecclesiastici ancora nel Seicento. E per riprendere l'esempio della tradizione satirica, rimane il dubbio che la sparizione dei suoi protagonisti di primo Cinquecento possa essere alla fine una concausa rispetto alla più strutturale chiusura di quello spazio socio-letterario dovuta al nuovo clima di irrigidimento inquisitoriale. Insomma, resta in parte la domanda, auspicabilmente da affrontare con studi sui singoli generi, contenuti, opere ed autori, se il riorientamento della letteratura tra Cinquecento e Seicento, spesso verso 'canali' meno avversati dal potere ecclesiastico, fu così ampiamente dovuto a processi interni alla stessa o questi ultimi non siano collegati anche al nuovo clima di controllo creato con Indici, liste ufficiali e semiufficiali e provvedimenti censori. La guerra, cioè, è stata davvero del tutto *perduta*?

Il volume di Quondam, con i suoi abbondanti riscontri bibliografici, segna senz'altro la nuova direzione che dovranno assumere le future indagini di questo tipo, che dovranno essere capaci, cioè, di non concen-

trarsi solo sui dati provenienti dagli archivi romani e di appiattirsi così ‘sugli occhi dei censori’, ma dovranno essere disponibili a farli dialogare con un’imprescindibile attenzione alle specificità proprie del libro letterario antico. Questo nuovo approccio, il più possibile corale, contribuirà a illuminare ulteriormente le complesse relazioni tra Chiesa e cultura nell’«Italia dell’Inquisitore».

GIAN MARIO ANSELMI

📖 Dom Duarte, *Leale consigliere*, a cura di Roberto Mulinacci, Roma, Carocci («Biblioteca Medievale Testi»), 2022, pp. 472, € 44,00, ISBN 9788829017553.

Sempre più si va prendendo piena consapevolezza fra gli studiosi di tutto il mondo (ma non solo fra gli studiosi) dell’importanza strategica che dal punto di vista culturale in senso lato Bologna con il suo Studio universitario e le sue Accademie svolse tra Medioevo ed età moderna tanto che oggi si guarda alla città felsinea come ad un vero e proprio ‘crocevia’ europeo per molteplici ambiti, dal diritto alla letteratura alle arti all’architettura e alle scienze. Dai pioneristici studi di Ezio Raimondi degli anni cinquanta del secolo scorso si sono intensificati, specie negli ultimi due decenni, ricerche originali, pubblicazioni, convegni che hanno contribuito in modo decisivo a illuminare di luce nuova la storia di Bologna collocandola finalmente in modo centrale nella geografia culturale di un ampio arco di secoli.¹ Tali ricerche hanno portato a nuove acquisizioni soprattutto per l’età umanistica e rinascimentale, età in cui il ruolo di Bologna e dei suoi umanisti, artisti, scienziati, architetti è emerso in tutta la sua importanza fin da Guinizzelli, Dante, Petrarca.²

¹ E. Raimondi, *Codro e l’umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 (poi Bologna, Il Mulino, 1987). Antonio Urceo Codro, *Sermones (I-IV). Filologia e maschera nel Quattrocento*, a cura di L. Chines e A. Severi, introduzione di E. Raimondi, Roma, Carocci, 2013. Su Bologna ‘crocevia’ sono fondamentali i tre volumi, frutto di altrettanti Convegni, curati da S. Frommel, Bologna, BUP, 2010-2013.

² G.M. Anselmi, *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, CLUEB, 1988; Idem, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008; Lorenzo Valla e l’Umanesimo bolognese, a cura di G.M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, BUP, 2009; *Bentivolorum magnificentia*, a cura di B. Basile, Roma, Bulzoni, 1984; L. Chines, *I lettori di retorica e humanae litterae nello Studio di Bologna nei secoli xv-xvi*, Bologna, Il Nove, 1991; Eadem, *La parola degli antichi*, Roma, Carocci, 1998; G.B. Spagnoli il Mantovano, *Adolescentia*, a cura di A. Severi, Bologna, BUP, 2010; Idem, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l’Europa*, Bologna, Il Mulino, 2015; G. Ventura, *Codro tra Bologna e l’Europa*, Bologna, Pàtron, 2019.

Non può quindi stupire se l'umanesimo bolognese, la città di Bologna e in particolare la sua Università tra Quattro e Cinquecento abbiano avuto un ruolo primario negli scambi e intrecci (appunto Bologna 'crocevia') con tante realtà europee (Francia, Austria e Stati tedeschi, Ungheria, Spagna, ma l'elenco sarebbe molto lungo e coincidente di fatto con l'intera Europa fino alla Russia). Forse meno conosciuto ma non meno affascinante è l'intreccio decisivo che la nascita e lo sviluppo dell'Umanesimo portoghese annodò con Bologna in quei secoli attraverso figure di umanisti (alcuni di essi svolsero, come si vedrà, ruoli primari nella Corte portoghese e nella formazione delle *élites* di governo) e personalità le più varie che meritano qualche accresciuta attenzione da parte nostra.

A cominciare dall'arrivo in Portogallo nel 1485 di un dotto e vivace umanista siciliano, Cataldo Parisio (1455-1517), che aveva svolto la parte fondamentale della sua formazione presso lo Studio di Bologna e che è oggi considerato di fatto uno dei veri e propri fondatori dell'Umanesimo portoghese. Proprio a Bologna egli era stato contattato da un altro siciliano, il giurista Andrea Corsetti, e da un umanista portoghese, futuro vescovo di Lamego e di Silves, Fernando Coutinho (?-1538), che gli recarono l'invito del re del Portogallo Giovanni II a recarsi in quel Paese. Allora stava del resto sorgendo tra i dotti di tutta Europa un grande interesse per la storia del Portogallo e per la spregiudicata perizia conquistatrice con cui quel Regno stava affacciandosi nel nuovo Continente americano da poco scoperto con l'impresa di Colombo. Una vera e propria 'fascinazione' che porterà ad esempio un umanista di primissimo livello internazionale come il Poliziano a candidarsi per scrivere quella storia in latino dei Re del Portogallo che il Re Emanuele I aveva avuto intenzione di promuovere. L'incarico a Poliziano sfumò e fu affidato un compito così ambito proprio al Parisio (non lo portò in realtà mai a termine) che da tempo svolgeva importanti ruoli di precettore, retore e giurista presso la Corte lusitana. È da notare che il Ferdinando Coutinho che lo invitò in Portogallo si era anch'egli formato a Bologna (e fu infatti lì che raggiunse il Parisio) a stretto contatto con i migliori umanisti e giuristi della Studio petroniano e nell'ambito di una comunità lusitana che a Bologna dovette essere di dimensioni tutt'altro che trascurabili. Va ricordato inoltre che Coutinho si distinse poi in patria, come Vescovo, per coraggiose prese di posizione in favore della tolleranza religiosa specie rispetto al problema, lì drammatico come in Spagna, delle conversioni forzate al Cristianesimo di ebrei e musulmani. I termini del pensiero e delle idee di Coutinho sembrano direttamente attingere per un verso a certe radicali e laicissime posizioni di

ben noti professori operanti a Bologna come Antonio Urceo Codro e Galeotto Marzio, e soprattutto per l'altro verso alle posizioni tolleranti del carmelitano, umanista e professore anch'egli, Giovan Battista Spagnoli il Mantovano, a lungo operante a Bologna, le cui *Egloghe* (ovvero più propriamente intitolate *Adolescentia*) si erano rapidamente affermate (e lo rimarranno per secoli) in tutta Europa fra i testi più celebri e 'periformatori' del nostro Umanesimo, cari anche ad Erasmo. Già Coutinho mostra perciò precise connessioni con l'esperienza umanistica bolognese e con alcuni dei suoi protagonisti: e in ambiti, dal giuridico al teologico all'erudito, che formano uno degli impasti più originali della cultura bolognese e che si imporranno, non a caso, come decisivi anche nell'Umanesimo in Portogallo. Bologna del resto, come Ferrara, si affermò poi nel primo quarantennio del Cinquecento come referente non secondario di idee improntate alla tolleranza religiosa e teologico-filosofica (basti pensare a figure come Giovan Battista Pio, Romolo Amaseo, Achille Bocchi e molti altri, già preceduti nel Quattrocento da personalità come Galeotto Marzio, il Mantovano, Pico o si ponga mente alla ricezione precoce in area emiliana di Erasmo) con presenza cospicua di cenacoli nicodemiti che non poco si distinsero a livello internazionale andando probabilmente ad incidere in tal senso su alcuni cenacoli religiosi ed umanistici anche portoghesi.³

Ma torniamo a Cataldo Parisio: egli aveva lasciato la Sicilia nel 1471 e per oltre un decennio studiò ed operò tra Bologna e Ferrara (uno degli assi culturali decisivi nel nostro Rinascimento), città dove poi si laureò in diritto nel 1484. A Bologna si legò all'importante famiglia Malvezzi, studiò diritto ma coltivò il latino e gli studi retorici e umanistici frequentando le lezioni dei più grandi maestri del tempo, tanto che fu invitato a pronunciare quell'*Oratio in omnium scientiarum et in ipsius Bononiae laudes* che ebbe non piccola eco e che lo mise in luce facendolo conoscere in più ambiti: pare che il Re stesso di Napoli Ferdinando lo avesse contattato prima dell'invito del sovrano portoghese. In Portogallo dispiegò

³ *Cataldo Siculo e André de Resende. Actas do congresso internacional do umanismo portogues*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2002; D. Bigalli, *Immagini del Principe. Ricerca su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1985; *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*, a cura di M.L. Cusati, Napoli, Liguori, 1998; G. Marcocci, *L'invenzione di un Impero. Politica e cultura nel mondo portoghese (1450-1600)*, Roma, Carocci, 2011; S.E. Carnemolla, *Fonti italiane dei secoli xv-xvii sull'espansione portoghese*, Pisa, ETS, 2000; S.H. Saraiva, *Storia del Portogallo*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. E ovviamente adesso la ricca bibliografia presente in questa edizione curata da Mulinacci.

tutte le rilevanti 'lezioni' che aveva ricevuto nella formazione bolognese: fu innanzitutto un educatore di grande livello e di rinomata efficacia presso la Casa reale e presso alcune delle famiglie di Lisbona più importanti nei circoli di Corte. In tale attività seppe dispiegare quello spirito pedagogico e quella brillantezza ermeneutica di commento ai testi che aveva respirato nelle aule bolognesi. Ma si distinse, sempre mettendo a frutto la lunga esperienza bolognese e ferrarese, anche come giurista e diplomatico e come raffinato poeta latino con opere di taglio ora erudito ora etico ora storiografico, celebrativo, lirico ed epigrammatico di matrice petrarchesca che ebbero forte ricezione in Portogallo, insediandovi egli per primo una cultura umanistica decisamente orientata sulle coordinate del grande umanesimo padano, specie bolognese e sulla lezione dei grandi testi latini del Petrarca. Interessantissime sono poi le sue *Epistulae* che egli radunò e stampò a Lisbona nel 1500 presso l'Editore tedesco Valentino Moravus (o in portoghese Valentim Fernandes): in esse è amplissima e di primo piano le rete dei corrispondenti italiani, con umanisti fra i più noti (dal Tortelli al Panormita, al Bruni, al Platina), nonché l'insieme di missive scritte per conto dei Sovrani portoghesi ma anche orazioni e proverbi, la cui arte aveva sicuramente affinato negli anni con la lezione di Erasmo ma anche del grande maestro bolognese Filippo Beroaldo. Nelle opere di taglio religioso non mancano anche in lui riflessi dei testi del Mantovano e di Erasmo appunto. Appare evidente come questa singolare figura di umanista, al tempo stesso uomo di fiducia della Corte e raffinato scrittore latino poliedrico ed enciclopedico, finisse con l'assumere un ruolo primario di referente nella nascente cultura umanistica lusitana, fondandone presupposti di lunga durata alle cui radici la 'lezione' felsinea assunse un ruolo di primissimo piano.⁴ La stessa attenzione che con lui e poi con altri umanisti portoghesi si seppe insediare, tra la Corte e i ceti dirigenti portoghesi, con la nascente arte della stampa è frutto soprattutto della formazione padana: come a Bologna e Ferrara, tale stretta e modernissima collaborazione autore/editore si configura fin dal Parisio in Portogallo in ineludibile connessione con la necessità di una diffusione rapida dei saperi essenziali alla 'cultura' come al pedagogico 'governo' di sé e di governo dell'immenso nuovo mondo che presentava inauditi e straordinari compiti ai governanti di Spagna e Portogallo. Cultura umanistica e diffu-

⁴ Si vedano gli studi fondamentali di Francisco Rico in merito all'umanista spagnolo e alla sua epoca. E inoltre: L. Chines, F. Rico, *El humanismo bolonés en la edad de Nebrija*, in *Espana y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirigido por J.L. Colomer y A. Serra Desfilis, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 77-88.

sione della stampa, su impulso degli stessi umanisti, svolsero perciò un ruolo grande e non ancora tutto ben decifrato nell'immensa stagione della 'Conquista'. Il rilievo della posizione del Parisio è del resto validato dal fatto che fu proprio lui ad essere incaricato nel 1490 (e non era da molto in Portogallo ancora) di comporre e recitare la impegnativa orazione in latino per le nozze regali del principe erede al trono Alfonso d'Aviz e della principessa spagnola Isabella Trastamara, incarico che in Spagna era stato affidato al più influente umanista spagnolo del tempo, il celebre Antonio de Nebrija. Il quale per altro aveva soggiornato anche lui a Bologna, e per ben dieci anni, presso il celebre Collegio di Spagna e aveva frequentato l'Ateneo felsineo in rapporto con i maggiori umanisti e professori bolognesi e italiani. In altre parole i contatti tra Bologna e l'insieme della Penisola Iberica appaiono perciò tra Medioevo e Rinascimento molto solidi e rappresentano, grazie anche al ruolo cruciale proprio del Collegio di Spagna in Bologna, un tassello fondamentale di quel grande crocevia culturale universitario europeo (quasi un *unicum* per certi versi) che si creò in Bologna. Ma torniamo al Portogallo: già all'altezza degli anni Novanta del Quattrocento insomma, con Coutinho e soprattutto poi con Cataldo Parisio, in Portogallo si insedia (in parallelo a ciò che accade nella finitima Spagna) un originale e vivace Umanesimo alle cui radici, come abbiamo ampiamente mostrato, il ruolo della Bologna 'crocevia' di saperi e magisteri risulta decisivo accanto alla lezione del Petrarca latino e volgare.

Questa lunga premessa vuole sottolineare l'importanza dell'Umanesimo portoghese sullo scorcio del tardo Quattrocento e del Cinquecento e definire i contorni delle sue 'radici' essenzialmente bolognesi per un verso e petrarchesche per l'altro. Ma tale sviluppo non si manifesta in un contesto arido e senza storia. All'opposto: l'edizione antologica con testo a fronte e traduzione italiana, ad esempio, del trattato *Leale consigliere* (scritto in lusitano poco prima della morte nel 1438) dello sfortunato Re del Portogallo Dom Duarte (1391-1438) e curata mirabilmente da Roberto Mulinacci (titolare di Letteratura portoghese, guarda caso, a Bologna) lo sta a dimostrare. Per la prima volta il pubblico italiano, grazie alla traduzione di Mulinacci, può avvicinarsi a un testo fondamentale del primo Umanesimo portoghese in una scelta antologica ampia ed esauriente.

L'opera, riscoperta solo a metà Ottocento, ha avuto nel tempo varie edizioni critiche (tre piuttosto recenti e molto attendibili) ma Mulinacci, con grande acribia, migliora il testo in più punti, intervenendo laddove, fra le edizioni ultime e molto valide, occorre comunque cor-

reggere in alcuni punti il testo, emendare refusi, fare scelte testuali non necessariamente appannaggio della sola edizione critica più recente (a cura di Joao Dionisio, 2012). Il merito ecdotico di questa originalissima operazione editoriale sta nell'aver scelto una metodologia 'affabile' e tale da poter avvicinare il pubblico italiano ad un'opera capitale per la cultura lusitana ma a noi finora in gran parte ignota. La scelta antologica focalizzata sui passaggi più significativi e originali del testo va in questa direzione 'divulgativa' ma non filologicamente 'passiva'. Anzi, Mulinacci, come dicevamo, nelle ampie porzioni antologizzate dell'opera interviene con acribia a migliorare in vari punti il testo portoghese consegnandone al lettore italiano una veste tanto affidabile filologicamente quanto pienamente fruibile grazie alla splendida traduzione e alle esaurienti e chiarissime pagine introduttive (tale edizione perciò potrebbe essere un buon riferimento metodologico per chi volesse rendere accessibili al pubblico italiano opere straniere fondamentali ma di estensione troppo ampia per una prima divulgazione). L'altro e fondamentale merito di Mulinacci è di aver scelto le parti dell'opera più significative puntando sulle pagine che ormai per tutti i lettori e gli studiosi rappresentano il vero punto di forza di questo trattato morale e politico di grande originalità. Il 'leale consiglio di vita' che il Re Dom Duarte suggerisce a chi governa si basa infatti sulle difficoltà innanzitutto interiori della natura umana a cui contrapporre i rimedi adeguati per poter sopravvivere al 'male di vivere'. Intanto ci troviamo subito di fronte a due novità eclatanti: innanzitutto (un po' sul modello di Marco Aurelio) è il Sovrano che scrive per sé stesso e per tutti gli uomini (non è un cortigiano o intellettuale che scrive per il suo Re); in secondo luogo il trattato è dedicato alla moglie, la Regina Dona Leonor, che gli ha sollecitato e richiesto la scrittura del trattato! Ovvero la coautrice di fatto è una Regina (è ovvio ritenere che il trattato fu costantemente sottoposto dal Re al suo vaglio) ovvero una donna, a testimonianza di un ruolo femminile di ampia valenza culturale a quell'altezza temporale molto raro in Europa e però peculiare dell'intera Penisola iberica se solo pensiamo al ruolo decisivo che lungo tutto il secolo svolsero anche in Spagna le Regine e le donne di Corte. Insomma, un capitolo non scontato e di grande interesse per la storiografia 'di genere'.

Ma davvero deflagrante risulta il tema conduttore del trattato che, di là da *topoi* desunti dalla cultura classica di segno stoico e da quella cristiana/patristica di segno agostiniano (lealtà, da cui il titolo, amicizia, prudenza, temperanza, vanagloria, prospettiva della *civitas Dei*, ecc.), si concentra in modo quasi ossessivo su ciò che concerne la tristezza, la

malinconia, l'afflizione, il tedio, l'accidia (e, qui lo anticipiamo, abbiamo una terminologia assolutamente petrarchesca con antesignano ovviamente il S. Agostino delle *Confessioni*) e soprattutto, termine peculiare e pressoché intraducibile del lessico e della cultura lusitane, la *saudade* (che infatti e giustamente Mulinacci spiega nell'*Introduzione* ma non traduce in italiano, lasciando il termine in lingua originale). Da quando il testo fu scoperto nell'Ottocento ovviamente in Portogallo e non solo le pagine sulla *saudade* di Dom Duarte divennero subito celebri e antologizzate in ogni dove: per la prima volta infatti compariva in un testo scritto (e per di più in un trattato colto) un termine così popolare e fondativo dell'identità portoghese. Non si dimentichi infatti che il termine (oggi per altro noto a tutti) non ha avuto solo una grande fortuna letteraria e poetica ma è entrato di peso nella più popolare e straordinaria produzione musicale portoghese nota in tutto il mondo, ovvero il *fado*. Questa sorta di nostalgia sempre incombente fondata sul senso del distacco da chi e da ciò che si ama e che stringe il cuore prima ancora che accada o che lacera di malinconia il viaggiatore e il navigante in distese immense e sconfinite (il Portogallo è per eccellenza infatti un popolo di viaggiatori sugli Oceani, di commercianti e di naviganti) accomuna *saudade* e *fado* (ma non sarebbe impresa secondaria vederne i contatti con la grandissima e popolare musica *country* statunitense ancora oggi straripante e proprio nell'accezione nostalgica comune a *fado* e *saudade*). I rimedi alla malinconia della 'lontananza', al profondo 'tedio' che può paralizzare l'uomo nelle scelte e nell'azione sono ineludibili e ben tratteggiati: Dom Duarte forse per primo in Europa pone alla politica e al 'governo' dei regni l'indispensabile ripensamento della 'natura umana' ai suoi snodi esistenziali e privati più profondi e laceranti come questione essenziale di caratura non solo etica ma politica del 'buon governo' (bisognerà attendere un secolo e Machiavelli per trovare nel *Principe* un aggancio decisivo tra azione politica e riflessione sulla natura umana seppure su basi diversissime da quelle di Dom Duarte). Malinconia, noia, angoscia, accidia paralizzanti e oscure (ovvero appunto la *saudade* portoghese) furono però già affrontate un secolo prima di Dom Duarte, in pagine memorabili, da un poeta italiano, umanista ed 'esistenzialista' *ante litteram*, di cui in questa edizione non si fa, mi pare, cenno: ovvero il grandissimo Petrarca latino del *Secretum* (specie al terzo libro) con la sua riflessione sull'*accidia* appunto, ma anche del *De remediis*, testi capitali e di immensa fortuna per la storia della filosofia morale europea fino al Settecento almeno e oltre ma anche il Petrarca di alcune liriche del *Canzoniere*. Non è dato sapere se Petrarca (almeno

per frammenti di trasmissione orale da parte di umanisti e viaggiatori italiani, francesi e spagnoli) potesse essere già di casa in Portogallo ai primi del Quattrocento (cosa probabilissima, vista la già diffusa fama di Petrarca in Europa da quasi un secolo; e Petrarca infatti sarà maestro della grande lirica lusitana rinascimentale). Certo è che le coincidenze tra quel Petrarca e il trattato di Dom Duarte sono eclatanti e meriterebbero un ulteriore approfondimento. E sarebbe davvero una cosa straordinaria se, alla già immensa ricezione di Petrarca in Europa nei secoli, potessimo aggiungere anche un Petrarca, consentitemi l'irriverenza, *pop*: ovvero un Petrarca precursore di fatto della *saudade* ovvero della malinconia e dell'accidia in chiave lusitana così determinanti nella nascita del canto popolare per eccellenza portoghese ovvero il *fado*. Insomma la encomiabile intrapresa di Roberto Mulinacci ci permette non solo di conoscere finalmente meglio uno splendido segmento della cultura umanistica portoghese ma ci dischiude interessantissime e promettenti prospettive di ricerca.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Paolo Cherchi, *Erranze libridinose. Ricerche erudite su testi rari e dimenticati*, Cagliari, UNICApres/ricerca («Studi filologici e letterari»), 2023, pp. 352, ISBN 9788833120942, e-ISBN 9788833120959 (liberamente scaricabile: <https://unicapress.unica.it/index.php/unicapress/catalog/book/978-88-3312-095-9>).

Il titolo del volume potrebbe descrivere due aspetti che caratterizzano l'intera vita di studi di Paolo Cherchi: la curiosità divagante per i libri (le *erranze*) e il piacere che lui ha tratto nell'aggirarsi, come appunto recita il titolo, fra quelli più rari e dimenticati (la *libridine*). Ma per non perdersi nel *mare magnum* dei libri che giacciono abbandonati in archivi e biblioteche, oltre a curiosità, sono necessarie tenacia e dottrina. Il riportarli alla luce è già di per sé meritorio, ma se in aggiunta a questo il cercatore è in grado di annodare i fili molteplici che legano quei libri ad altri libri, ecco che nasce nuova conoscenza, una crescita inaspettata di sapere. Il sottotitolo qualifica poi il volume come un insieme di ricerche erudite. L'erudizione può generare sospetto, fa immaginare noia, barbosità, capelli spaccati in quattro in questioni di nessun interesse. Può accadere, ma se la mano è sapiente l'erudizione vivifica anche i testi più marginali, li iscrive in contesti che li arricchiscono di senso in un per-

corso che ha un prima e un dopo, dentro e fuori il loro genere di appartenenza. È proprio questo il modo in cui Cherchi esercita da sempre il mestiere di filologo e di storico della letteratura italiana.

Il libro in oggetto si articola in undici capitoli, apparentemente senza relazione fra loro, scritti e pubblicati quasi tutti in anni recenti. Così si è espresso al riguardo l'autore: «questo libro è senza principio e senza fine, e si può leggere dalla fine all'inizio come dall'inizio alla fine o anche partendo dal bel mezzo e rimanervi indeciso se muoversi verso la fine o andare nella direzione opposta» (p. 11). L'ordine è comunque approssimativamente cronologico. Si va da *Can vei la lauzeta* di Bernart de Ventadorn al *Saggio sugli errori popolari* di Giacomo Leopardi. In mezzo la traduzione di Orazio Rinaldi di un opuscolo di Pietrobono da Mantova, il *De re militari* di Valturio, il genere delle *controversiae* fra diritto e letteratura, una ricerca sugli apoftegmi moderni, gli *stratagemata* come generatori di novelle, Carlo Casalicchio e la letteratura sulla pazzia, lo stupro di Lucrezia romana da Livio ad Anton Giulio Brignole Sale, il tema della barba in letteratura, le visioni di Varano tra imitazione di Dante e polemica col Giansenismo. È difficile immaginare un insieme altrettanto disparato, ma anche così metodologicamente compatto. Il principio unificante fonda su un assioma addirittura elementare: la letteratura nasce e ha sempre relazione con altra letteratura. Detto così, sembrerebbe che tutto si risolva in indagini intertestuali, ma questo è soltanto il punto di avvio. Ogni testo diventa il nucleo intorno al quale si costruisce una storia di contenuti e di forme in un gioco di specchi col contesto culturale dell'intorno. Ed è per questa via che il piacere della scoperta si trasferisce per contagio dall'autore al lettore.

Dare degli esempi del modo di procedere di Cherchi ne riduce irrimediabilmente spessore e complessità. Comincio dal capitolo iniziale, anche perché è il più semplice da riassumere. La *lauzeta* di Bernart che vola verso il sole e poi si lascia cadere paga dell'essersi inebriata di tanta luce diventa l'esempio di una felicità a cui il poeta aspirerebbe se la donna amata non gli fosse crudele. Il lasciarsi cadere, nota Cherchi, consegue a una vittoria, a «una conquista che culmina in una specie di morte simile a quella che sperimenta il mistico, il quale dopo l'estasi della visione rientra nella realtà del proprio vivere quotidiano» (p. 17). Ma non sono tanto i significati metaforici dell'immagine (l'esperienza mistica, la felicità amorosa) che interessano Cherchi, quanto il suo contenuto letterale. Da dove arriva a Bernart il particolare del volo delle alodole che dopo aver raggiunto l'alto chiudono le ali e si lasciano cadere? Una domanda che nessun critico si era mai posto. Viene dall'osserva-

zione della natura o dai libri? Ed ecco che l'erudizione del critico cerca dove sa che potrebbe trovare, negli enciclopedisti medievali, e porta alla luce tutti i precedenti che hanno consentito a Bernart di 'invenire' la sua immagine: Alessandro di Neckam (*De naturis rerum*, 68), Tomaso di Cantimpré (14), Alberto Magno (*De animalibus*, 22), Vincenzo di Beauvais (*Speculum naturale*, 24). Un'invenzione lirica di pochi versi che è tra le più belle, se non la più bella, di tutta la poesia trobadorica nasce da trattati che oggi definiremmo 'scientifici'. Mi piace ricordare un'osservazione di Mondrian, che credo Cherchi condivida: nessun pittore ha dipinto un albero perché ha visto un albero, ma perché ha visto come altri pittori hanno dipinto un albero. Così funziona la letteratura, anche quella più alta. Il disvelamento di un precedente è sempre conseguente a un'intuizione, ma l'intuizione non nasce se non si hanno dietro conoscenze vaste e stratificate, se non c'è appunto un'adeguata erudizione.

Dal primo saltiamo all'ottavo capitolo: *Anton Giulio Brignole Sale: Sesto Tarquinio e lo stupro di Lucrezia*. Questa volta al centro dell'interesse non è la scoperta di una fonte, il percorso all'indietro è tutto chiaro e percorribile. Il capitolo consente tuttavia di mettere in rilievo un'altra caratteristica di questi saggi: il fatto che Cherchi muova sempre da un'accurata disamina critica dello *status quaestionis*. Rubricherei questo aspetto sotto l'etichetta della trasparenza scientifica, che comprende anche l'uso di una prosa tersa, di un linguaggio mai allusivo, di una semplicità espositiva che nasce da chiarezza di idee, tutte prerogative del libro di cui stiamo parlando. Dunque Lucrezia romana, l'eroina che riscattò col suicidio la vergogna dell'onore violato. Dal racconto di Livio in poi il caso ha avuto eco in numerosi autori: Valerio Massimo, sant'Agostino, Petrarca, Salutati, Lorenzo Valla, a suo modo Machiavelli, infine Shakespeare. Prima di giungere a Brignole Sale, Cherchi dedica molte pagine a raccontare i vari modi in cui gli autori indicati interpretano la vicenda. Elemento a tutti comune è che al centro dell'attenzione è sempre la vittima. Brignole Sale trasferisce il focus dalla stuprata allo stupratore: ed è soprattutto questo particolare inatteso che suscita l'interesse dello studioso, che si dimostra attirato più dall'eccellenza che dalla norma. La vicenda di Lucrezia è narrata da Brignole in un poemetto all'interno della sesta giornata de *Le instabilità dell'ingegno*, un'opera a imitazione del *Decameron* di Boccaccio. Sesto è rappresentato come un personaggio dalla psicologia complessa che analizza la sua passione ma è incapace di dominarla («or si pente, or s'incolpa, ora si assolve / or accetta un partito or lo rifiuta»). Ed ecco l'interpretazione che dà Cherchi dell'agire di lui: «Il suo desiderio diventa la passione che

si identifica con la volontà! Ragionando con la passione, Sesto Tarquinio scopre la deontologia del tiranno: ciò che vuole è di per sé giusto perché il re vuole ciò che il re può volere. È la giustificazione della volontà tirannica che non può non concedersi ciò che desidera perché in caso contrario negherebbe il proprio essere, ossia la legittimità assoluta dei suoi voleri qualunque sia la loro forma o scopo» (p. 258). Un episodio mitico della storia romana si scopre così riferito a concetti e dinamiche proprie della cultura politica secentesca.

Vorrei ora far rapidamente riferimento a tre capitoli che hanno al centro generi almeno in origine, per così dire, paraletterari. Quelli delle *controversiae* (cap. 4), degli apoftegmi (cap. 5) e degli *stratagemata* (cap. 6). Le *controversiae* sono esercizi scolastici di retorica giudiziaria, le cui maggiori collezioni, dovute a Seneca il Vecchio e allo Pseudo-Quintiliano, abbondano di *exempla ficta* utili a dirimere casi di legge complessi. Gli apoftegmi si spiegano da soli. Gli *stratagemata* sono espedienti impiegati in ambito militare, le cui raccolte si devono a Frontino (I sec. d.C.) e a Polieno (II sec. d.C.). Interesse di Cherchi, oltre alla ricostruzione storica e alla descrizione analitica di queste tipologie testuali, dalle origini classiche fino alla letteratura in volgare, è di cogliere l'uso che di tali materiali è stato fatto al di fuori del genere originario, per esempio dagli autori di facezie e di novelle o nella letteratura dialogica. Ancora, dunque, generi che travalicano in altri generi.

Potrei andare avanti ricordando il capitolo sulle barbe o quello sul tema della pazzia (mi sarebbe stato molto utile quando in gioventù pubblicai le *Novelle porretane* di Arienti) o anche quello sul *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* di Leopardi, rispetto al quale interessa a Cherchi non tanto portare l'attenzione sulle fonti a cui il giovane scrittore si rifà quanto su quelle da cui si dissocia: un altro modo di aver interesse all'eccezione piuttosto che alla norma. Mi soffermo invece, da ultimo, sul secondo capitolo, che tratta di un'operetta in volgare di Orazio Rinaldi che ha avuto due edizioni nella seconda metà del Novecento. Si tratta di un libriccino di contenuti morali pubblicato a Padova nel 1585 col titolo *Dottrina delle virtù et fuga de' viti*. Suo precedente riconosciuto nella bibliografia anteriore era un'operetta attribuita a san Tommaso. Ma non è così: di fatto Rinaldi volgarizza un opuscolo molto simile a quello di san Tommaso riconosciuto nei manoscritti a Pietrobono da Mantova, messo a stampa adespoto a Verona nel 1504. Ma a Cherchi questo non basta: il testo di Pietrobono gode di una tradizione manoscritta che è necessario indagare per dar conto degli esiti del lavoro di Rinaldi. Punto d'arrivo della ricerca è una nuova edizione

della *Dottrina*, ma neppure con l'edizione del testo il lavoro è da considerare concluso. A questo punto lo studioso si pone però la domanda: «Ma vale la pena continuare in questa ricerca? La fatica che richiederebbe non sembra commisurata al valore dell'opera, e tuttavia la deontologia del filologo spingerebbe a farla, ed è auspicabile che chi si ponga a tale impresa utilizzi i materiali raccolti in questo saggio. Forse qualche parola andrebbe spesa sull'opera del Rinaldi, e non tanto sull'aspetto stilistico [...] quanto invece sul motivo che incoraggiò lo spagnolo Lucas Gracián Dantisco e l'inglese Robert Green a farla conoscere nei loro paesi traducendola» (p. 104). Cosa possiamo cogliere in queste riflessioni? Da un lato la considerazione del lavoro di ricerca come di un cammino comune che non ha mai fine, dall'altro la possibilità che un testo considerato secondario in un ambito di studi possa aprire scenari imprevisi in altri contesti linguistici e culturali.

Ne viene l'insegnamento che anche dalle faville dei libri rari e dimenticati possono nascere fiamme. Faccio mia questa immagine da un altro libro di Cherchi, pubblicato nel 2020 (*Ignoranza ed erudizione. L'Italia dei dogmi di fronte all'Europa scettica e critica (1500-1750)*, Padova, libreriauniversitaria.it), che ricordo qui perché nell'ottica dell'antinomia del titolo, Cherchi, facendo anche lì leva in buona parte su autori e opere dimenticati, riesce a fornire un punto di vista inedito della civiltà culturale italiana tra Umanesimo e Illuminismo. Fiamme, appunto, divam-pate da faville.

ILARIA BURATTINI

📖 Niccolò Machiavelli, *Lettere*, direzione e coordinamento di Francesco Bausi, a cura di Francesco Bausi, Alessio Decaria, Diletta Gamberini, Andrea Guidi, Alessandro Montevecchi, Marcello Simonetta, Carlo Varotti, con la collaborazione di Luca Boschetto e Stella Larosa, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Niccolò Machiavelli»), 2022, 3 voll., pp. 2144, € 210,00, ISBN 9788869735110.

L'interesse riscosso dai carteggi e dai libri di lettere nell'ambito degli studi umanistici è oramai assodato. Tipologia testuale *sui generis*, la lettera è anzitutto strumento di comunicazione tra due destinatari, il cui dialogo non può che avvenire *in absentia*. Che si tratti di una corrispondenza familiare, e dunque privata, o ufficiale, la lettera è parte di quel materiale documentario che informa di determinati contesti poli-

tici, sociali e culturali, filtrati, certo, dalla soggettività dello scrivente. In qualche altra circostanza, però, la lettera non nasce per assolvere alle mere funzioni comunicative che, si ricordi, seguono in ogni caso norme formali e retoriche ben precise (Procaccioli 2019: 9-33), ma si piega a istanze letterarie, segnando i confini di un giardino *conclusus*, per cui lo scambio epistolare è costruito su *tòpoi* o su un vocabolario e un lessico pensati per un dialogo esclusivo tra le figure coinvolte. Non di rado, le missive potevano essere oggetto, ancora nella loro forma manoscritta, di una lettura pubblica, condivisa a prescindere dal singolo destinatario, o divenire un autentico prodotto letterario, in particolare con la diffusione a stampa di antologie e dei libri di lettere d'autore, dalla forte spinta modellizzante. Inutile qui ricordare, Annibal Caro o, ancor prima, Pietro Aretino, il quale fece della sua raccolta di *Lettere* da lui e a lui indirizzate un *best seller* che saprà rivoluzionare il mercato editoriale del pieno Rinascimento (Procaccioli 2010: 319-377). In qualche altro caso ancora, la lettera poteva invece perdere le sue istanze comunicative per essere reimpiegata come una fonte documentaria o formale-stilistica, utile ad allestire testi di carattere letterario o storiografico, come dimostra bene il caso del carteggio e del copialettere di Francesco Guicciardini (Moreno 2012: 67-88; Moreno 2018: 235-251; Burattini 2022: 93-113), avantesti fondamentali per la stesura della *Storia d'Italia*.

Alla luce di quanto detto, appare chiaro quanto sia complesso definire il genere epistolare secondo categorie univoche, le quali, al contrario, impediscono di comprenderne e apprezzarne a pieno il forte grado di ibridismo, rischiando di cedere a inutili storture interpretative. Tali peculiarità hanno costretto a riflessioni di metodo e sul metodo di edizione dei documenti epistolari che, come si è detto, possono variare la loro natura a seconda del contesto in cui sono inseriti. Da qui la necessità di una nomenclatura chiara in grado di descrivere i vari testimoni – dalla minuta, agli originali e alle copie – e di una «filologia dei carteggi», così come è stata definita da Mario Marti, distinguendo tra carteggi, intesi come scambio di corrispondenza, ed epistolari, ovvero raccolte d'autore (Marti 1961: 203-208). A questa prima messa a punto seguirà, nel 1981, il volume *Carte Messaggiere* (Quondam 1981), ancora oggi pietra miliare per gli studi epistolari, che ha segnato nuove strade di ricerca. Da allora, molti sono stati i passi in avanti e altrettante sono state le iniziative, i momenti di incontro e i lavori di edizione, con prospettive che si aprono anche alle possibilità del digitale, con l'allestimento di banche dati o di *digital scholarly edition*, a cui la lettera, proprio per le sue caratteristiche, ben si adatta (Albonico 2023: 97-106; Genovese-Russo 2021). Questo

exploit, che ha reso gli addetti ai lavori dei «consumatori seriali» di lettere (Procaccioli 2019: 17), non ha di certo arrestato la riflessione sulla questione epistolare e sulle sue problematichità, favorendo la nascita di cantieri di ricerca sempre nuovi. In questo vivace panorama, si è recentemente aggiunto un lavoro di edizione che sancisce la fine del silenzio che circondava il carteggio privato di Niccolò Machiavelli e che segna, più in generale, una svolta per gli studi machiavelliani: pur essendo infatti considerato un «necessario commento» (Ridolfi 1970: 20) alla persona e all'opera del *quondam* segretario, la corrispondenza familiare rimaneva ancora il «grande invalido» (Ridolfi 1969: 259), rispetto al resto degli altri testi che hanno invece goduto di una più larga fortuna critica.

L'auspicata opera di risanamento è dunque giunta a disposizione degli studiosi e dei lettori con l'edizione delle *Lettere* private di Machiavelli, in coda ai ventuno volumi dell'Edizione Nazionale delle *Opere*, già pubblicate per la Salerno Editrice. Di mano di una nutrita équipe di storici e filologi, coordinata da Francesco Bausi, questa è la prima edizione critica del carteggio familiare machiavelliano che, previa ricostruzione di un testo filologicamente attendibile, riunisce in tre volumi un *corpus* composto da 82 lettere in uscita e 272 in entrata, databili tra il 1497 e il 1527. Si tratta, come ormai noto, di un carteggio riunito solo dopo la morte del suo autore, il quale è sempre stato estraneo all'ambizione di fare delle proprie lettere una raccolta su modello delle *Familiars* di Petrarca. Machiavelli, infatti, non mostrò mai alcuna cura nella conservazione delle sue lettere, come prova l'assenza di minutarî o di copialettere. Sarà per questa mancata volontà d'archivio che, ad oggi, non sono molto numerosi i testimoni machiavelliani superstiti, tanto da essere ormai diventata una verità indiscussa che il carteggio di Machiavelli è il carteggio dei suoi destinatari. Tale incuria non è riservata però alla sola produzione epistolare; al contrario, segue una prassi che interessa la maggior parte dei suoi scritti, esclusi, per paradosso, i testi minori o ufficiali che venivano considerati utili per ulteriori lavori di carattere letterario o storiografico (Cutinelli Rëndina 2014). Per queste ragioni, quello di Machiavelli è uno dei pochi casi in cui si conservano più lettere ufficiali che private: sarà sufficiente un confronto con gli scritti delle legazioni o di governo (Machiavelli 2002-2011), di cui si è arrivati a recensire migliaia di documenti, vergati nel torno di dieci anni, tra il 1492 e il 1512; non contando che, fino all'entrata pubblica nella cancelleria a ventinove anni, non rimangono che tre soli documenti, di cui uno frammentario, di mano di Machiavelli. A questa dispersione volontaria, si devono aggiungere però ragioni storiche, dovute perlopiù alla censura, che portò nel

1559 alla messa all'Indice dei testi machiavelliani, a causa della loro dubbia condotta morale, religiosa e politica. La morsa in cui erano strette le opere di Machiavelli influirà non poco anche sull'importante operazione del nipote Giuliano de' Ricci che nel 1594 allestì, facendosi aiutare da un altro nipote di Machiavelli, Niccolò *iunior*, il codice ad oggi noto come l'apografo Ricci (AR), conservato in BNCF sotto la segnatura Pal EB 1510. Questa prima campagna di copia di lettere superstiti, tassello che rimane ancora oggi fondamentale per la ricostituzione del *corpus* epistolare machiavelliano, risulta infatti inficiata da un costante intento apologetico che avrebbe dovuto conservare l'immagine di un Machiavelli rispettoso dei precetti religiosi nonché ostile alla monarchia medicea. Il ritratto edulcorato tentato dagli eredi scompare, tuttavia, se si sfoglia l'intera compagine della corrispondenza, la cui lettura rivela invece un profilo di Machiavelli contraddittorio, obliquo, che sfugge a etichette di massima, creando un dialogo epistolare estremamente vario per temi, toni e registri e che conosce una cesura fondamentale nel 1512, corrispondente alla caduta del Soderini. Una prima stagione va dal 1498 al 1512: in questo periodo compaiono lettere di o a colleghi di cancelleria, ai parenti e ai personaggi ufficiali. Nello scorrere il carteggio con i suoi amici di cancelleria, il primo dato che salta all'occhio è il ruolo di primo piano che Machiavelli ricopre, portando le vesti di animatore di questa allegra brigata, dove la complicità tra i componenti – Bausi parla di «cameratismo cancelleresco» (I, p. xxxi) – dà vita a una scrittura epistolare tutta centrata su un gergo alternativo al lessico diplomatico e cancelleresco. A questo scambio epistolare complice e manierato, si aggiunge quello familiare che si distingue invece per il tono semplice e affettuoso, sfiorante l'oralità. Ancora differente è il caso della corrispondenza con i personaggi ufficiali per cui si deve parlare di lettere dal carattere semiprivato che veicolano contenuti di tema amministrativo-diplomatico, mantenendo però un registro familiare. A questo gruppo di lettere ne fanno parte altre di caratura differente, dove il dettato tende maggiormente alla letterarietà o alla riflessione storico-politica che non può non ricordare altre pagine machiavelliane, collaterali alle sue carte epistolari. Tra queste, si può ricordare la lettera, oggi conservata in forma di abbozzo, a Giovan Battista Soderini del settembre del 1506, dove si discute sulla volubilità della fortuna, a riprendere lo stesso tema che verrà poi affrontato nel *De Fortuna* e nel XXV capitolo del *Principe*; la celebre lettera a Luigi Guicciardini del dicembre 1509 sull'incontro con l'orrorifica vecchia prostituta veneta, un'avventura narrata col tono comico-umoristico tipico della commedia; o, infine, la lettera *Ad una gentildonna*, del settembre del

1512, dove si trova un'analisi degli eventi che hanno riportato la famiglia de' Medici al potere. Successivamente alla cacciata del Soderini, risale un carteggio che si fa testimone dei tentativi di Machiavelli di ricostruire su carta nuove reti di dialogo che avrebbero permesso di rientrare nell'attività diplomatica e, auspicabilmente, nell'orbita dei Medici, permettendogli dunque di esercitare quell'arte dello stato in lui connaturata, «perché la Fortuna ha fatto che, non sapendo ragionare né dell'arte della seta né dell'arte della lana, né de' guadagni né delle perdite, e' mi conviene ragionare dello stato, e mi bisogna o botarmi di stare cheto, o ragionare di questo», come scrive a Francesco Vettori il 9 aprile 1513 (num. 225; II, pp. 921-925). Tale scopo si fa evidente, in particolare, in quelle missive private che conservano però egualmente un carattere pubblico e che sono destinate a una lettura collettiva, divenendo dunque un «surrogato» (Marchand 2018: 195) della vita diplomatica e amministrativa dalla quale era stato allontanato. Le prime lettere di questo periodo, tra il 1513 e il 1515, sono indirizzate a Francesco Vettori, con il quale intrattiene un carteggio da considerare un' «opera d'arte a quattro mani» (I, p. xxxii) per la capacità di attraversare un ventaglio variegato di toni e argomenti – dalla storia alla politica, dalla letteratura alle avventure amoroze – come peraltro confessa lo stesso Machiavelli in una missiva del 31 gennaio 1515 (n. 264; II, pp. 1235-1243). A prescindere dal suo valore letterario, lo scambio con il Vettori è utile viatico per ricostruire al meglio questi anni di limbo vissuti da Machiavelli e il suo graduale rientro nella vita politica. Grazie all'amicizia con Vettori, infatti, Machiavelli sperava di dialogare, per interposta persona, con la corte romana di papa Leone X de' Medici, facendo bella mostra, sebbene solo per lettera, delle sue capacità politiche e diplomatiche. Da qui, la ricercatezza dello stile, la lucidità e la penetrazione politica di molte delle sue lettere che si dilungano in ragionamenti, miranti a impressionare il pontefice e i suoi vicini. A partire dal 1521, si aggiungerà poi un altro carteggio d'eccezione, altrettanto celebre, scambiato con Francesco Guicciardini. Al momento dell'inizio del dialogo tra i due, Machiavelli partecipa oramai attivamente alla vita politica, sebbene impiegato in ruoli ufficiali di minore rilevanza. Soprattutto in seguito alla pubblicazione dell'*Arte della guerra*, erano state finalmente riconosciute a Machiavelli le sue abilità non solo diplomatiche ma anche storiografiche, che gli valsero la commissione da parte di Giuliano de' Medici, il futuro Clemente VII, delle *Istorie Fiorentine*, anticipando quella di commediografo, grazie al grande successo riscosso con la *Clizia* e la *Mandragola*. Come per il Vettori, anche il carteggio con Francesco Guicciardini, si mostra vario per temi e registri impiegati, pur

distinguendosi per una maggiore «concretezza» (I, p. XL): allo scambio burlesco e amicale, di cui sono celebri le lettere inviate da Carpi, si intervallano missive più impegnate, dove largo spazio trovano le considerazioni e le riflessioni politiche. Dalla lettura di questo scambio, si intravedono i diversi metodi di analisi del reale (Masi 1998: 487-522), pur riconoscendosi un comune pessimismo circa le sorti politiche italiane e la natura umana, che rendono chiara la profonda intesa tra i due, sebbene la differenza di età e di rango sociale. Tra questi due maggiori carteggi, tra il 1515 e il 1519, poche sono le lettere ad oggi conservate; unica eccezione si ha con la corrispondenza con il nipote Giovanni Vernacci: la stretta parentela e l'affetto paterno nutrito verso il nipote, porta l'ex segretario a vergare lettere amare di sfogo che denunciano una solitudine, destinata però a interrompersi di lì a poco con i primi incarichi diplomatici. A questi tre nuclei principali, si aggiungono altri scambi minori, ma non meno celebri: si ricordi, solo per fare un esempio tra i tanti, la lettera a Ludovico Alamanni del 17 dicembre 1517 in cui Machiavelli trova da dire sulla sua mancata inclusione nella rosa dei poeti citati nel XLVI canto dell'*Orlando Furioso* del 1516, o altri carteggi in cui rende conto del successo delle sue rappresentazioni teatrali, affrontando un tema, quello del teatro, che insieme a quello politico-militare e storiografico, sarà tra i più ricorrenti.

Questo panorama, sul quale ci si è fermati brevemente, viene ripercorso più nel dettaglio nell'*Introduzione*, a firma di Francesco Bausi, che apre il primo volume della presente edizione. Nel primo dei due capitoli in cui è suddivisa, dal titolo *Il carteggio privato di Niccolò Machiavelli*, si raccontano le vicende che hanno interessato il carteggio familiare, nonché i suoi aspetti più problematici, giustificando dunque la sua iniziale sfortuna critica, dipendente, oltre che dalle operazioni censorie di cui s'è detto, dalle «ubriacature filosofico-ideologiche» che hanno portato nell'Ottocento e poi nel Novecento a incongrue attualizzazioni politiche (I, p. x). In queste pagine, Bausi va man mano a decostruire il profilo armonico del Machiavelli, per cui la realtà epistolare assume una nuova profondità e nuove sfumature, riuscendo così a distinguere ciò che nelle lettere è «specchio» del contesto in cui avviene lo scambio di corrispondenze e «maschera» indossata ogni volta dallo stesso Machiavelli. Quanto detto, risulta evidente dall'approfondimento dedicato ai carteggi con Vettori e Guicciardini e, in particolare, dall'affondo sui cinque anni, tra il 31 gennaio 1515 e il 15 aprile 1520, di cui scarsissime sono le testimonianze epistolari. Il ritorno sul testo, insieme a nuovi documenti rinvenuti durante l'allestimento di questa nuova edizione, infatti, smenti-

scono l'isolamento lamentato da Machiavelli, soprattutto nelle missive al nipote Giovanni, ma, al contrario, testimoniano il suo graduale ritorno alla vita diplomatica e un altrettanto progressivo avvicinamento alla famiglia dei Medici. Quanto detto viene dimostrato, in particolare modo, da un *dossier* di carte, composto perlopiù da istruzioni stilate durante il periodo in cui Machiavelli è impiegato come agente di terra di Paolo Vettori, fratello minore dell'amico Francesco e capitano della flotta pontificia per nomina di Leone X, nella lotta contro i corsari berberi e turchi che minacciavano la costa del Tirreno. A questi documenti, si aggiungono le lettere stesse, che attestano la possibilità di Machiavelli di recarsi e di soggiornare a Firenze, smorzando così il tono di auto-commiserazione con cui l'ex segretario descriveva la sua *relegatio*. Se le recenti scoperte permettono di gettare luce su periodi rimasti oscuri, lo studio sul testo ha permesso inoltre di discutere e risolvere alcuni luoghi di dubbia interpretazione, ampliando di fatto il commento ad alcune lettere, nel tentativo di sciogliere alcuni riferimenti a luoghi e persone ed eventi che hanno perso la loro chiarezza. L'analisi degli aspetti fondamentali del carteggio prosegue con il ripercorrere la storia manoscritta e le diverse vicende editoriali nel secondo capitolo dell'*Introduzione: Tradizione e storia delle lettere familiari*. Dalla composizione dell'apografo Ricci, Bausi passa in rassegna i più importanti testimoni manoscritti, sino a stendere una breve storia editoriale delle lettere familiari di Machiavelli che dalla pionieristica edizione Cambiagi, arriverà ai lavori del Novecento, tra i quali si ricordano le due a cura di Gaeta (1961 e 1984), di Bertelli (1969) e, più tardi, di Martelli (1971) e di Vivanti (1999), passando per il necessario crocevia segnato dall'edizione Alvisi del 1883, dove per la prima volta viene impiegato il materiale dell'apografo Ricci, non contando le antologie o le edizioni parziali. Seppur posta nelle pagine iniziali, l'*Introduzione* dialoga con i testi epistolari che seguono, fornendo, oltre che una lettura propedeutica, un materiale da integrare alla lettura diretta delle lettere e del loro apparato sia filologico che critico. Allo stesso modo, la *Nota ai testi* che, specularmente, chiude il terzo e ultimo dei tre volumi delle *Lettere*, è altro strumento di supporto da affiancare alla lettura dei testi. In quest'ultima sezione trova spazio una ricca e dettagliata descrizione dei testimoni, manoscritti e apografi, senza dimenticare la tradizione editoriale che ha avuto non poca importanza nella ricostituzione dei testi epistolari. Un'esamina *ad hoc* è invece riservata ai due maggiori collettori non autografi di lettere di Machiavelli, ovvero l'Apografo Ricci (AR), scorretto in molti luoghi, e il suo *descriptus* VB, il cui copista, Niccolò *iunior*, si mostra essere molto attivo, intervenendo sulle lezioni del testo

e, non di rado, anche sulla sua patina linguistica (*Questioni ecdotiche generali*, pp. 1774-1785). Non mancano momenti di riflessione metodologica: prima fra tutti, la discussione sulla selezione del *corpus*, a causa della difficoltà di distinguere la categoria familiare da quella dei negozi, propria del carteggio diplomatico, i cui confini risultano essere estremamente labili e sfumati. Spesso, infatti, le zone grigie della semi-ufficialità – più frequenti per il carteggio *ante* 1513 – concedono all'editore una significativa «discrezionalità» (III, p. 1764); per tale ragione, in sede di edizione, si è preferito optare per un «criterio relativamente 'largo'» (ivi), con lo scopo di non compromettere la continuità e l'integralità di uno scambio, riprendendo di fatto quel «metodo empirico» (III, p. 1765), suggerito da Roberto Ridolfi e ribadito da Giorgio Inglese, secondo il quale si accolgono tutte quelle lettere, anche ufficiali, che trattengono tuttavia un tratto familiare nella forma, nel contenuto della corrispondenza o nel grado di familiarità tra Machiavelli e il suo interlocutore. Vengono inoltre incluse nel *corpus* diverse lettere di dubbia datazione, tra cui alcune molto celebri *I Ghiribizzi*, ovvero la missiva a Giovan Battista Soderini, ascrivibile tra il 13 e il 21 settembre del 1506, la lettera 'a una gentildonna', composta tra il 17 e il 30 settembre del 1512, entrambe già menzionate, o ancora l'autodifesa di «Madonna Possessione di Finocchietto», missiva mai effettivamente inviata dal Guicciardini, collocata alla fine del carteggio con la doppia datazione agosto 1525-autunno 1527, a riprendere le due fasi di stesura, una anteriore alla morte di Machiavelli e una posteriore, intesa come recupero «di uno scritto redatto circa due anni prima, ma rimasto nello scrittoio dell'autore» (III, p. 1772) e trasformato poi in un divertimento letterario per omaggiare l'amico scomparso: come sottolineano gli editori, infatti, slegare queste lettere dal contesto epistolare avrebbe gravato non poco sulla «ricostruzione del percorso politico e umano di Machiavelli» (III, p. 1771). Un'altra questione veniva posta dalla scelta del testimone da accogliere a testo: per questa edizione, viene promosso, quando conservato, il testimone originale, ovvero il documento viaggiato che, in quanto recepito dal destinatario, conserva tutto il suo valore storico e documentario, relegando la minuta in *Appendice*. Come si spiega in queste pagine, essendo l'originale a sua volta una copia della corrispettiva minuta, i curatori sono intervenuti con correzioni *ope codicum*, quando si avevano a disposizione apografi attendibili, o *ope ingenii*, nel caso di testi a testimone unico. La disponibilità degli autografi però non «esime dal ricorso agli altri testimoni eventualmente disponibili e dal loro impiego in sede di edizione» (III, p. 1849). Qualora la lettera fosse stata tradita da apografi, si è scelto di prediligere l'Apografo Ricci (AR),

generalmente il testimone più attendibile, tenendo conto però delle varianti tradite dal resto dei testimoni e «per la prima volta nella storia editoriale del carteggio machiavelliano» (ivi) anche della testimonianza dei descritti di AR, in particolare di VB, la copia rivista di AR per mano di Niccolò *iunior*, oggi in ms. Barber. Lat. 5368 della BAV, e NP, ovvero la copia del codice di Marco Martini fatta allestire da Bottari tra gli anni '20 e '30 del XVIII secolo, noti per i loro interventi sul testo. A seconda poi del grado di affidabilità del testimone e della sua tipologia testuale, gli editori sono intervenuti a correggere i testi: una condotta di maggiore cautela viene riservata alle lettere di mera comunicazione, vergate in fretta e senza troppa cura; al contrario con più libertà si interviene sulla corrispondenza vergata con chiaro intento letterario; con altrettanta prudenza si procede a correggere o a colmare le lacune presenti negli autografi, qualora la versione in AR non sembri compatibile. La possibilità di accedere a nuove acquisizioni testimoniali, inoltre, ha permesso di correggere errori trasmessi dalla tradizione che avrebbero compromesso o banalizzato la lettura del testo. Oltre ai criteri di edizione, vengono discussi nella *Nota ai testi* i criteri di trascrizione. Come ben noto agli addetti ai lavori, non esistono criteri univoci che siano in grado di rispondere alla varietà dei casi epistolari. La specificità di ogni carteggio infatti porta, ogni volta, ad abbracciare soluzioni differenti, nel tentativo di rispettare quanto più possibile il testo epistolare, il quale, come è stato già detto, conserva il suo valore di documento storico e letterario anche nella sua veste linguistico-formale. In coerenza con le norme della collana dove le lettere sono ospitate, si è operato per una «consistente modernizzazione grafica dei testi» (III, p. 1856), rifiutando la distinzione tra edizione critica e edizione d'uso, a favore di una più facile fruizione e una più larga circolazione. Tale condotta, che potrebbe essere considerata opinabile, viene in realtà giustificata dagli editori, che ricordano quanto frequente sia l'accesso alle carte machiavelliane non solo da parte dei filologi ma anche di storici, filosofi, politologi, che troverebbero non poche difficoltà a 'tradurre' le edizioni critiche tradizionali; non contando il fatto che la digitalizzazione delle carte epistolari machiavelliane, come si ricorda bene, oggi disponibile sui siti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e del Ministero della Cultura, permette una fruizione diretta del testo e, di conseguenza, di escludere in sede di edizione la trascrizione strettamente diplomatica. Se è vero però che anche la trascrizione del testo è un momento interpretativo, bisogna riconoscere che questo nuovo lavoro non si è sottratto a questa responsabilità: garantendo comprensibilità e coerenza grafico-formale per il carteggio tra Machiavelli e i

suoi corrispondenti toscani, per cui si seguono i criteri editoriali, alcune deroghe sono infatti concesse nel caso di apografi contenenti forme evidentemente non machiavelliane, le quali vengono conservate per evitare di ricostruire la lingua del Machiavelli per congettura e a tavolino; allo stesso modo, per le lettere di scriventi semi-colti o non toscani si è preferito adottare dei criteri maggiormente conservativi per evitare la «perdita di rilevanti e distintive particolarità socio e geo culturali» (III, p. 1865), ovvero quel patrimonio prezioso trådito da una tipologia testuale quale è quella epistolare.

Guardando più da vicino l'edizione, appare chiaro che al pregio di una ricostituzione di un testo filologicamente attendibile, garantita dal nuovo studio su tutti i testimoni reperti, si unisce un esaustivo quanto chiaro commento. Ma si proceda per gradi. Tutti i testimoni che conservano le lettere sono stati oggetto di uno studio *ex novo*. Le missive sono disposte in ordine cronologico, intervallate anche da quel materiale di dubbia datazione, solitamente ricostruita in base a elementi interni o esterni. Ogni lettera è accompagnata da un'intestazione che ne esplicita il mittente e il destinatario, il luogo e la data di invio, riducendo alla forma comune lo stile fiorentino del calendario, che invece viene mantenuto nelle sottoscrizioni. Il testo, ammodernato nella sua interpunzione, come detto, è suddiviso in capoversi, corrispondenti agli autografi, e in commi, per facilitare il rimando all'apparato e ad altri eventuali rinvii interni. Qualora fossero presenti dei brani in cifra, questi sono contrassegnati, come da norma, con degli asterischi che ne segnano l'inizio e la fine. Passando alle sezioni di commento critico, ciascuna lettera, è preceduta da un cappello introduttivo, suddiviso in una prima parte, in cui si danno tutte quelle notizie utili a guidare la lettura del testo e si discute su cronologia, fatti, luoghi e stile, spesso instaurando un dialogo con le edizioni e gli studi precedenti; in una seconda, dove si rende conto della tradizione manoscritta ed editoriale e si illustrano i criteri di edizione adottati. In corpo minore, si registra un elenco completo dei testimoni manoscritti, autografi e apografi, delle edizioni e una bibliografia di riferimento. Segue invece alla lettera, un apparato critico in due fasce, quando si dispone dell'autografo, in cui l'editore comprende anche gli esemplari idiografi, e degli apografi: l'apparato è «generalmente negativo» (III, p. 1853), fatto salvo i casi in cui la lezione a testo è frutto di emendazione o integrazione per congettura. I curatori non hanno registrato gli eventuali accidenti dei manoscritti o le varianti grafiche per i testimoni non autografi; al contrario, largo spazio è riservato alle lezioni significative, ovvero a varianti ed errori della *princeps* o delle principali

edizioni successive, dando adito a una storia editoriale delle lettere. Dopo l'apparato, si trova la fascia di commento, da considerare uno degli elementi di maggiore novità e originalità: senza essere ipertrofica o incline al ripetere il già detto o il già noto, questa sezione è corredata da note esplicative, riguardanti nomi, luoghi, eventi citati ma anche proverbi e modi di dire che, non di comprensione immediata, vengono sciolti dai curatori, quando possibile. Nel caso di impossibilità di chiarire un passo o di decifrare un episodio, si ammette il 'fallimento', fattore da considerare a pieno titolo una nota di merito per i curatori, i quali dimostrano di non lasciare nessun aspetto eluso, anche quando se ne riconosce l'impossibilità di interpretazione, dando un segno non scontato di onestà verso il lettore. A queste note, se ne possono aggiungere altre di approccio maggiormente storiografico o letterario, che si soffermano a illustrare i riferimenti al contesto presenti, rimandando spesso alle diverse fonti documentarie ed evidenziando eventuali rapporti di intertestualità con gli altri testi machiavelliani, di cui il carteggio può rappresentare un primo tirocinio. Non mancano infine note linguistiche e stilistiche, specificamente dedicate al dettato formale della lettera, perlopiù a chiarire l'*usus scribendi* o tratti caratteristici dello scrivente. Le missive di particolare complessità sono seguite da un'ulteriore cornice esegetica, che può contenere informazioni e documenti suppletivi e che fa il paio con le *Note filologiche alle singole lettere*, dove si esaminano «le lezioni dubbie dei testimoni, giustificando le emendazioni introdotte, discutendo le soluzioni proposte dai precedenti editori o da altri studiosi» (III, p. 1785), inserite nelle *Note al Testo*. Le lettere del *corpus* sono implementate da un'altra serie di documenti epistolari, raccolti nell'*Appendice*, che si «susseguono in ordine di attinenza decrescente al carteggio vero e proprio» (III, p. 1772). Qui si trovano, anzitutto, le minute, oggetto anch'esse di un lavoro di edizione e, dunque, corredate da apparato critico e di commento, dove si riservano osservazioni perlopiù testuali, confrontando le diverse fasi redazionali, o stilistico-formali. Come è evidente, la genesi della lettera aiuta a comprenderne meglio le dinamiche interne e i reali intenti del suo autore, risultando fondamentale per una profonda comprensione del testo. Esemplificativa è, per esempio, la lettera che Niccolò Machiavelli invia all'amico Francesco Vettori il 29 aprile 1513 (n. 229; II, pp. 949-965). Si tratta di una delle missive 'pubbliche', destinate a essere lette dinanzi al papa, al cardinal Bibbiena e al cardinale Giuliano de' Medici, in cui si fa evidente l'attenzione e la cura nella composizione posta da Machiavelli: la precisa analisi della coeva situazione politica italiana ed europea, che non esita ad attingere a carteggi

e a documenti esterni, nonché il *labor limae* a cui viene sottoposto l'esemplare della minuta, rivelano «un forte impegno concettuale e analitico» di Machiavelli, (II, p. 949) smentendone la falsa modestia sciorinata all'amico. Malgrado l'apparente scomodità per il lettore, il dislocamento delle minute appare necessario per non gravare eccessivamente sull'apparato di commento, con il rischio che la parola del curatore prevarichi il testo epistolare. Oltre alle minute, nelle *Appendici*, sono accolti altri materiali estravaganti, ovvero diversi testi esclusi dal *corpus*, varie lettere ufficiali, i cifrari e tutti quei documenti che, pur non essendo parte del carteggio, contribuiscono a colorare il contesto in cui lo scambio epistolare ha avuto luogo. Un caso particolarmente interessante è costituito dagli scritti marinareschi o dai testamenti, questi ultimi utili per scoprire maggiori dettagli sul Machiavelli più intimo, nelle vesti di padre e marito di Marietta Corsini. In chiusura al volume si trovano la *Nota sui cifrari* e la *Nota linguistica*, che offre uno studio circa le peculiarità della grafia e della lingua di Machiavelli, sopperendo alla modernizzazione del dettato, di cui si è accennato, le *Tavole delle abbreviazioni*, l'ampia *Bibliografia* e, infine, i dettagliati *Indici* (delle lettere, degli autografi, dei corrispondenti e dei nomi) che permettono una lettura incrociata dei testi.

In conclusione, ricostruire una corrispondenza epistolare o, nel caso di Machiavelli, più tecnicamente un carteggio, significa ricucire le trame dei vari rapporti, delle diverse storie e geografie che si intrecciano, restituendo un quadro storico-politico e sociale-culturale complesso. Non di rado può accadere che nuove acquisizioni testuali ed ermeneutiche abbiano permesso di leggere sotto una nuova luce la vita, le parole, il pensiero di un autore, confermando, confutando o solo correggendo alcune interpretazioni posticce, viziate da un giudizio spesso maturato *a priori* o *a latere* del testo epistolare. Lo mostra bene la storia manoscritta ed editoriale di una delle più celebri lettere machiavelliane, quella del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori (Bausi 2019: 161-171), che chiarisce bene la difficoltà di riconoscere in Machiavelli un filo-mediceo, disposto anche a «voltolare un sasso» pur di rientrare nella cerchia della potente famiglia; un atteggiamento di resistenza che ha distorto l'interpretazione del *Principe* e distolto l'attenzione dall'epistolario privato che ne avrebbe attenuato, se non cancellato del tutto e in via definitiva, il «ritratto agiografico» (I, p. xviii), confutando la sola linea interpretativa utile a una possibile riabilitazione machiavelliana. La presente edizione delle lettere familiari di Machiavelli, che qui si è tentato di recensire, oltre alle conquiste critico-filologiche di cui si è detto, guadagnate anche grazie alla cooperazione tra più competenze in diversi ambiti disciplinari, rive-

latasi fondamentale, ha dunque il merito di colmare una lacuna importante negli studi machiavelliani e di segnare un passo in avanti rispetto alle edizioni precedenti, di cui però non esita a raccogliere l'eredità. Il lavoro su questa specialissima corrispondenza, condotto con rigore critico e metodologico che non hanno mai ceduto al fascino dei luoghi comuni e della facile e scontata interpretazione, dimostra quanto l'analisi filologica ed esegetica non possa prescindere da una lettura diretta, oggettiva e analitica del testo, in un sempre sperato connubio tra filologia, critica e buon senso, per riuscire a restituire una volta di più la «verità effettuale della cosa» e non l'«immaginazione di essa». E a questo proposito si adatta bene la sincerità del carteggio di Machiavelli, un carteggio polifonico, come si è già detto, talvolta maschera di sé, colorata da un palese compiacimento, ma anzitutto «specchio fedele sia del suo accidentato itinerario esistenziale, culturale e professionale, sia del suo carattere complesso e contraddittorio» (I, p. xxix).

Bibliografia

- Albonico 2023: S. Albonico, «Epistulae: uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione», *Epistolographia*, 1/2023, pp. 97-106.
- Bausi 2019: F. Bausi, «Medicare il grande invalido». Storia (e sfortuna) editoriale del carteggio privato di Machiavelli, in *Niccolò Machiavelli dai 'castellucci' di San Casciano alla comunicazione politica contemporanea*, a cura di A. Guidi, Manziana, Vecchiarelli, 2019, pp. 161-171.
- Burattini 2022: I. Burattini, *Cronaca epistolare di una luogotenenza alla vigilia del sacco di Roma. Per un'edizione del copialettere di Guicciardini*, in *Metodi, Problemi e Prospettive nello studio degli epistolari*, a cura di S. Canzona, F. Foligno e V. Leone, Verona, Quiedit, 2022, pp. 93-113.
- Cutinelli-Rèndina 2014: E. Cutinelli-Rèndina, *Autografi*, in *Enciclopedia machiavelliana, ad vocem*.
- Genovese-Russo 2021: *Rinascimento Digitale. Percorsi, progetti, esperimenti*, a cura di G. Genovese e E. Russo, Roma, Treccani-Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021.
- Machiavelli 2002-2011: N. Machiavelli, *Legazioni. Commissarie. Scritti di governo*, Roma, Salerno Editrice, 2002-2011, voll. 7.
- Marchand 2018: J.J. Marchand, *Le lettere familiari di Machiavelli*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 189-199.
- Marti 1961: M. Marti, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana

- nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 203-208.
- Masi 1998: M. Masi, «Saper ragionare di questo mondo». Il carteggio fra Machiavelli e Guicciardini, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del Convegno (Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997), Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 487-522.
- Moreno 2012: P. Moreno, *Il carteggio guicciardiniano, fabbrica della 'Storia d'Italia'*, in *La 'Storia d'Italia' di Guicciardini e la sua fortuna*, a cura di Claudia Berra e Anna Maria Cabrini, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 67-88.
- Moreno 2018: P. Moreno, *Quando l'autore corregge sé stesso. Il caso unico del copialettere di Francesco Guicciardini*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 235-251.
- Procaccioli 2010: P. Procaccioli, *Le carte prima del libro. Di Pietro Aretino cultore di scrittura epistolare*, in "Di mano propria". *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale (Forlì 24-27 novembre 2008), a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 319-377.
- Procaccioli 2019: P. Procaccioli, *Epistolografia tra pratica e teoria*, in *L'epistolografia di Antico Regime*. Convegno internazionale di studi (Viterbo 15-17 febbraio 2018), a cura di P. Procaccioli, Verona, Quiedit, 2019, pp. 9-33.
- Quondam 1981: A. Quondam, *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981.



Cronaca

SARA FAZION

📖 Stavros Lazaris, *Images as Tool of Transmission of Knowledge: from Medieval Manuscripts to Neurosciences* (Bologna, 22 novembre 2023).

Il 22 novembre 2023, presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (FICLIT) dell'Università di Bologna, si è svolto l'interessante seminario *Images as Tool of Transmission of Knowledge: from Medieval Manuscripts to Neurosciences*,¹ tenuto dal prof. Stavros Lazaris, uno dei massimi studiosi del rapporto tra testo e immagine nei manoscritti medievali greci di argomento scientifico, medico e tecnico.² Focus principale della lezione è stato l'esame di miniature presenti in alcuni trattati medievali greci di tema scientifico – più specificamente, manoscritti di farmacologia – e l'analisi del ruolo delle immagine in questi testi.

In primo luogo, Lazaris ha esposto alcune osservazioni sul rapporto tra l'essere umano, le immagini e il senso della vista. Lo studioso ha anzitutto asserito che l'acquisizione di informazioni esterne è sempre forte-

¹ La lezione è stata organizzata dalla prof.ssa Iolanda Ventura, professoressa associata di Letteratura latina medievale e umanistica del Dipartimento FICLIT e ricercatrice presso l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT), Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) di Parigi.

² Stavros Lazaris è ricercatore presso il CNRS, UMR 8167 Orient et Méditerranée (équipe Monde byzantin), e professore di Storia bizantina all'Institut Catholique de Paris (ICP), EA 7403 Religion, Culture et Société. Tra le sue copiose pubblicazioni, vd. S. Lazaris, «Scientific, Medical and Technical Manuscripts», in *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, edited by V. Tsamakda, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 55-113, figs. 3 e 8-38; *A companion to byzantine science*, edited by S. Lazaris, Leiden-Boston, Brill, 2020; S. Lazaris, *Le Physiologus grec*, 2 voll., Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016-2021.

mente dipendente dal senso della vista, che possiede due funzioni (cui presiedono zone diverse del cervello): comprendere l'ambiente in cui ci troviamo, ma anche l'oggetto su cui si incentra la nostra attenzione. Dunque, come Lazaris ha evidenziato citando Donald Francis Mackenzie, le forme visive hanno sempre un effetto sul significato che viene recepito mentalmente. Della superiorità sensoriale e cognitiva della vista si erano del resto già accorti gli autori antichi: primo fra altri Aristotele, che nel *De memoria et reminiscientia* (449b, 31-450a, 1) e nel *De anima* (431a, 16 e 7-10) affermò che è impossibile pensare senza creare immagini mentali. D'altronde – come ha rimarcato Lazaris – l'uomo produce immagini mentali quando parla, pensa (persino nel momento in cui riflette sulla strada più veloce per andare da un punto A a un punto B), e pure mentre legge. A tal proposito, lo studioso ha efficacemente fatto riferimento all'*Homilia VII in Hexameron*, nella quale Basilio di Cesarea descrive il modo in cui i granchi riescono a mangiare le ostriche bevendole. Grazie alla chiarezza del linguaggio del brano, il lettore è in grado di raffigurarsi mentalmente la scena narrata; ma – come ha notato Lazaris –, affinché tale immagine sia chiara, è necessario possedere una conoscenza pregressa dell'aspetto degli animali citati, acquisita nella vita reale o tramite lo studio e la lettura. In quest'ultimo caso, sarà la semplicità del linguaggio e l'impiego di molti dettagli descrittivi a facilitare la creazione di immagini mentali ben definite; processo che sarebbe ancor più agevolato qualora venisse fornita anche un'immagine artificiale, ossia una miniatura o una raffigurazione.

Dato che, ovviamente, anche gli intellettuali Bizantini sperimentarono questi processi mentali, Lazaris ha tentato di comprendere perché solo pochi autori medievali greci abbiano corredato di immagini i loro trattati di argomento scientifico. Tale riflessione ha impegnato lo studioso sin dalla *Settimana di Studio* dedicata alla Scienza organizzata nel 2019 a Spoleto dal Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.³ Nel corso di un intervento tenuto in tale occasione, Lazaris parlò infatti di alcuni testi scientifici greci, e presentò una prima lista di autori antichi e medievali che menzionano immagini nelle loro opere. In vista del seminario di Bologna, lo studioso ha aggiornato la lista degli autori greci e bizantini, includendo anche citazioni di autori latini dell'Epoca Antica e Tardo-Antica. Alcuni dei testi elencati non sono sopravvissuti nella loro forma

³ Vd. S. Lazaris, «Donner à voir les savoirs scientifiques dans les mondes byzantin et latin (I^{er}-XI^e siècles)», in *La conoscenza scientifica nell'Alto Medioevo*, Atti della LXVII Settimana di Studio (Spoleto, 25 aprile - 1 maggio 2019), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2020, pp. 1087-1128.

originale; a volte le copie manoscritte non contengono immagini (come avviene per l'opera di Aristotele); e una particolare categoria è rappresentata dagli esegeti che decisero di inserire immagini nei loro commenti, come fecero Apollonius Citieus (nell'*In Hippocratis de articulis commentarius*) e Michele di Efeso (nel suo commento ai libri di zoologia di Aristotele). Ma – come ha osservato Lazaris – elemento costante, entro le opere degli autori enumerati (inclusi i commentatori), è la funzione rivestita dalle miniature eventualmente presenti, che si pongono sempre come strumento capace di offrire un efficace supporto mnemonico e cognitivo.

A dispetto di questa funzione, solo venti (o poco più) tra gli autori elencati da Lazaris inclusero illustrazioni nei loro trattati scientifici.⁴ Secondo lo studioso, tale numero ridotto non è però indizio di una mancanza di interesse per le immagini da parte dei trattatisti greci e latini. Al fine di spiegare il fenomeno, Lazaris ha dunque accantonato certe argomentazioni avanzate da altri,⁵ e ha formulato una nuova ipotesi, riflettendo sul modo in cui il testo veniva fruito e disposto materialmente, entro i libri, durante l'Antichità. Adottando un *modus mentis* già sperimentato da Philip Flurry, Lazaris si è allora chiesto quali fossero i problemi che gli autori avrebbero dovuto fronteggiare, nel caso avessero voluto inserire illustrazioni nei manoscritti. Primo era senz'altro il bisogno di lasciare spazi bianchi per futuri disegni, necessità che dovette rivelarsi difficoltosa sino a quando i libri continuarono a essere prodotti in formato di rotolo. D'altra parte, secondo Lazaris, le immagini non poterono trovare spazio nei libri finché venne praticata la lettura ad alta voce, usanza che gli antichi seguivano anche quando leggevano da soli. Importante è poi tenere conto non solo che la lettura di un rotolo avveniva utilizzando entrambe le mani, e che soltanto una sezione alla volta veniva 'srotolata'; ma anche che il testo era disposto in colonne perpendicolari, e vergato attraverso l'*inscriptio continua*, con spazi molto ristretti fra le parole, che

⁴ Nella sua lista, Lazaris non ha finora incluso le testimonianze indirette. Ma, durante la lezione di Bologna, egli ha comunque voluto menzionare un passo dell'*Historia naturalis* (XXV 4, 8) in cui Plinio il Vecchio afferma che Crateva, Dioniso e Metrodoro dipingevano immagini di piante, e scrivevano le proprietà di queste ultime sotto alle relative illustrazioni. Lazaris ha inoltre ricordato che Zosimo di Panopolis, in *De instrumentis et focus*, I 179-187, affermò che i medici spesso possedevano libri illustrati, e che Galeno in *De methodo medendi libri XIV*, X, 54, 1 testimonia l'abitudine di utilizzare immagini per insegnare la medicina.

⁵ Per esempio, alcuni studiosi hanno ricondotto il numero ristretto di testi scientifici illustrati alla perdita di testimoni nell'incendio della biblioteca di Alessandria; oppure, agli alti costi di produzione del papiro, e al fatto che tale materiale non era molto adatto a dipingere figure e immagini.

obbligavano il lettore a sillabarle lentamente. Dunque – come ha osservato Lazaris –, se un'immagine avesse interrotto la successione di righe e colonne, essa avrebbe confuso il lettore, obbligando il suo occhio a 'scavalcare' l'ostacolo creato dalla miniatura. Finché si produssero e lessero libri in formato di rotolo, fu allora necessario collocare le immagini separatamente dal testo, come nel caso delle odierne 'tavole', da osservarsi solo al termine della lettura. Tale idea è ad esempio confermata dall'iconografia del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Med. gr. 1 (VI sec.^{in.}), latore dell'opera del botanico e farmacologo greco Pedanio Dioscoride. A f. 5v del manoscritto, una tavola mostra difatti l'autore e il miniatore che lavorano assieme: il primo scrivendo su un libro, il secondo disegnando su un foglio sciolto. Si pensi poi al layout dei primi manoscritti scientifici, dove le immagini, sempre a pagina intera, trovano spazio in posizione speculare rispetto al testo, o nel *verso* del foglio in cui quest'ultimo è vergato. Fu invece solo più tardi che il formato del 'codice' offrì nuove possibilità di layout, non obbligando più gli autori a lavorare assieme a copisti e miniatori per stabilire con rigida precisione gli spazi bianchi da lasciare.

Durante il seminario tenuto a Bologna, Lazaris ha poi comprovato le sue ipotesi riferendosi al caso di Neofito Prodromeno, monaco medievale che visse durante il XIV secolo nello Xenon del Kral di Costantinopoli. Egli aggiunse una miniatura al *De materia medica* di Pedanio Dioscoride (I secolo d.C.), il quale non aveva invece previsto l'inserimento di immagini nella sua opera. In particolare, nel ms. Viennese Med. gr. 1, f. 328r, a sinistra della rappresentazione di una pianta chiamata *Spartium*, compare una nota di Neofito, che segue un brano con la descrizione di tale esemplare erbaceo nella parte superiore del foglio. La miniatura dello *Spartium* non è originale: da un punto di vista naturalistico, essa è molto più fedele alla reale morfologia della pianta rispetto a un'altra illustrazione, presente a f. 327v, vergata nel manoscritto sin dalla sua origine. L'immagine più recente, probabilmente realizzata da Neofito stesso o vergata sotto la sua supervisione, testimonia il valore delle miniature nell'ottica del monaco, che decise di aggiungere un'illustrazione dello *Spartium* più verisimile senz'altro poiché credeva che le figure dovessero essere specchio della realtà. Leggendo in *De materia medica*, Praef. 3 e 5 dell'importanza conferita da Dioscoride all'esame diretto delle piante in natura,⁶ Neofito – avendo certamente già visto lo *Spartium* – volle

⁶ Nelle Praef. 3 e 5 del *De materia medica*, Dioscoride riconduce la precisione da lui adottata nel descrivere alcune piante medicinali alla conoscenza pregressa di queste ultime, raggiunta mediante la loro osservazione attraverso la *autopsia* ("vedere con i

dunque ‘correggere’ l’immagine originaria del codice di Vienna, inserendo un suo personale disegno, allo stesso modo in cui noi correggiamo un testo che sembra errato.

Come Lazaris ha posto in rilievo, il lavoro di ‘emendazione visiva’ compiuto da Neofito sembra anticipare concettualmente un famoso assunto esposto da Claude Perrault nella prefazione dei *Memoires pour servir à l’histoire naturelle des animaux*, secondo cui è importante non rappresentare bene ciò che si vede, ma vedere bene ciò che si vuole rappresentare.⁷ Solo in questo caso l’immagine può divenire un efficace strumento mnemonico e cognitivo, così come hanno dimostrato alcuni esperimenti che Lazaris ha condotto per verificare le sue idee alla luce delle moderne ricerche nel campo delle Neuroscienze. Com’è noto, tali Scienze hanno tentato di spiegare la preminenza delle immagini in qualità di ausili per la memoria attraverso due ipotesi. Secondo la prima (Teoria del Doppio-Codice), l’immagine è superiore alla parola scritta poiché l’uomo codifica mentalmente i disegni sia a livello figurativo, sia a livello verbale. Ossia, quando vediamo un cavallo, noi mentalmente lo nominiamo con la parola cavallo; se ci viene presentata un’immagine dell’animale, essa è codificata sia a livello pittorico che verbale; ma, al contrario, una parola non viene sempre codificata come un’immagine. Dunque, il Doppio-Codice aiuta a immagazzinare più informazioni nella memoria, e a migliorarne il ricordo. D’altra parte, se si segue la seconda ipotesi, si può supporre che le immagini giochino un ruolo di ‘mediatrici’, e aiutino a collegare insieme informazioni di varia natura che abbiamo bisogno di memorizzare. Tenendo conto di tali assunti, Lazaris ha ipotizzato che le miniature presenti in alcuni testi scientifici, come i trattati di ippica,⁸ venissero utilizzate come «mental

propri occhi”). Com’è noto, l’autore greco non inserì miniature nella sua opera, scelta che, secondo Lazaris, non deve essere spiegata pensando che Dioscoride fosse contrario all’impiego di immagini. Più probabilmente, primaria intenzione del botanico fu invece evidenziare che le immagini non sempre sono utili ad acquisire nuova conoscenza sulle piante, soprattutto qualora il lettore non le abbia prima viste in natura, o non si sia formato un’idea di esse grazie alla spiegazione di un maestro.

⁷ D’altra parte, Lazaris ha anche notato che, durante il Rinascimento, per realizzare miniature si iniziò a preferire la mano di un artista specializzato (anche se esteticamente mediocre) a quella di un pittore. Esempio è senz’altro il caso del medico e matematico Girolamo Cardano (xvi secolo), che descrisse alcuni schizzi anatomici di Leonardo da Vinci come molto belli ma inutili, riconducendo questa loro caratteristica al fatto che Leonardo era un pittore, non un *medicus*.

⁸ Questi testi sono stati esaminati da Lazaris sin dalla sua tesi di dottorato: vd. ora S. Lazaris, *Art et science vétérinaire à Byzance: formes et fonctions de l’image hippiatrice*.

bookmarks», come un *tag* che aiutava il lettore a ‘navigare’ nel libro. Per assolvere a tale funzione, i lettori dovevano però già conoscere certi dettagli (ad es. le malattie dei cavalli) del testo cui le immagini si riferivano, o avendolo letto, o avendo ascoltato le spiegazioni di un maestro. Ma, soprattutto, queste immagini dovevano essere state disegnate dal miniatore in modo semplice e chiaro, in linea con il principio *less is more*, e dunque senza elementi distraenti, secondari e decorativi.

Recenti indagini nel campo delle Neuroscienze hanno d'altronde dimostrato che un'immagine che contiene più di sette informazioni visive non viene poi ricordata correttamente dagli osservatori. Ai medesimi risultati hanno inoltre condotto alcuni esperimenti di *eye-tracking* organizzati da Lazaris, intenzionato a stabilire quali fossero i casi in cui un'immagine avesse maggiore impatto mnemonico. Durante gli esperimenti, lo studioso e i suoi collaboratori⁹ hanno mostrato a quaranta persone (venticinque uomini e quindici donne) il testo e le immagini del *Physiologus* greco. La scelta di quest'opera non è stata casuale: tale scritto è infatti sopravvissuto entro diversi codici miniati, provvisti di iconografia e tipi layout di pagina che variano sensibilmente. In particolare, sono stati selezionati quattro manoscritti illustrati con differente layout: il *Physiologus* Vaticano, di Vienna, di Sofia e di Milano. Ai partecipanti sono state mostrate quattro miniature, presenti entro i capitoli riguardanti la descrizione dell'aquila, del cervo, della rondine e del castoro. Tra i manoscritti, il maggior numero di movimenti oculari fra testo e immagine si è verificato dinnanzi al *Physiologus* di Sofia, seguito dal *Physiologus* Vaticano. Del resto, le miniature di entrambi i codici presentano un'iconografia che si focalizza solo sul soggetto, senza altri dettagli decorativi. Fondamentale, inoltre, si è rivelato il tipo di layout. Si tenga difatti conto che ogni capitolo del *Physiologus* greco è strutturato in due parti: la prima fornisce una breve presentazione dell'aspetto fisico, delle abitudini e delle qualità della specie che si sta esaminando; nella seconda, tali caratteristiche vengono interpretate in ottica allego-

que, Turnhout, Brepols, 2010; Idem, «Some Thoughts on the Development of Medieval Hippiatric Science in the Mediterranean Region», in *Anekdotia Byzantina. Studien zur byzantinischen Geschichte und Kultur. Festschrift für Albrecht Berger anlässlich seines 65. Geburtstags*, hrsg. I. Grimm-Stadelmann, A. Riehle, R. Tocci, M. Marko Vučetić, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 391-412.

⁹ A Parigi, Lazaris lavora con due unità di ricerca: un'équipe è impegnata nel censimento della tradizione dei manoscritti medievali greci di argomento scientifico provvisti di miniature; l'altra si occupa invece dello sviluppo e dell'esecuzione di esperimenti di *eye-tracking* su codici illustrati.

rica e simbolica. Sia nel manoscritto di Sofia, sia in altri tre codici selezionati, le miniature sono collegate alla prima parte; ma solo il miniatore del *Physiologus* di Sofia scelse di collocare sistematicamente ogni immagine proprio dopo questa sezione, obbligando lo sguardo del lettore a fermarsi immediatamente, dopo aver letto la porzione di testo connessa all'illustrazione.

In conclusione, le indagini di Lazaris avvalorano l'idea – già formulata dagli antichi – che le immagini abbiano un ruolo preminente entro i processi mnemonici e cognitivi. Lo studioso ha inoltre dimostrato che tale superiorità diventa sempre più evidente, qualora le miniature siano state delineate con una particolare iconografia, e collocate entro uno specifico layout di pagina. Portando avanti le sue ricerche – esaminando ad esempio tutte le miniature del *Physiologus* greco e quelle dei trattati di ippica –, Lazaris potrebbe quindi spiegare meglio quale ruolo ebbero le miniature scientifiche agli occhi dei lettori medievali, e perfezionare le nostre attuali idee sui meccanismi di lettura entro documenti multimediali, quali furono, appunto, i codici miniati. Senz'altro, le indagini dello studioso hanno già pienamente confermato la validità di un assunto di Michel Lemoine, inserito nella presentazione degli Atti del convegno *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge* e citato da Lazaris al termine della sua lezione di Bologna. Ossia, l'idea che «l'image pour l'image est un produit du *xxi*^e siècle», e che, invece, «nos ancêtres [...] se donnaient le temps de réfléchir à ce que signifiait ce à quoi ils allaient donner forme».

FEDERICO MILONE - LUCIA GIAGNOLINI

📖 Le carte immateriali: filologia d'autore e testi nativi digitali (Pavia, 11-13 dicembre 2023)

The conference *The intangible papers. Authorial philology and born-digital text* was born as a response to the growing need to adequately treat and protect authors' born-digital archives. The conference, organized by the Pavia Manuscript Centre (Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei) in the context of *Autografestival* 2023, was held at the University's Aula Magna on December 11-13, 2023.

Guests from various Italian and foreign universities and institutions shared theoretical reflections and research experiences related to how digital native archives are acquired, preserved, and studied. The objective was to promote the sharing and development of protocols and

methodologies aimed at facilitating a significant transformation in the management of this specific source type and in shaping the future of philology.

On December 11, 2023, the conference was inaugurated with opening speeches: Annalisa Rossi, Superintendent of Archives and Bibliography of Lombardy, highlighted the importance of collaboration among institutions in establishing shared standards and models, and the safeguarding and supervisory role of the Superintendence, which also applies to digital heritage. This was followed by greetings from the director of the Cultural Heritage Area of the University of Pavia, Lorenzo Duico, who presented the Area's progress in the digital field, with particular attention to the developments and results obtained by the University's Digital Library.

In Italy, the idea of collecting and preserving digital archives alongside paper holdings was advanced in 2009 by journalist Beppe Severgnini who, speaking at the conference, reported on the genesis of the idea and his personal experience as the first contributor to the project *Pavia Archivi Digitali* (PAD), which was later explored in detail in Lucia Giagnolini's talk.

The conference was then marked by a keynote speech by Giuseppe Antonelli, president of the Pavia Manuscript Centre, which dealt with the transformation of the writing process and authorial philology in the digital age. Exploring the views of well-known Italian authors, such as Italo Calvino, Umberto Eco, and Alberto Moravia, Antonelli illustrated the change in the way Italian writers approached writing with the advent of computers. Faced with such a massive transition, the question becomes a matter of method, since we are witnessing a true paradigm shift: Antonelli, pondering the applicability of traditional authorial philology methods, hopes that the University of Pavia will stand as one of the driving centres of the new season of these studies.

The first session, coordinated by Lucia Roselli, focused on the archival perspective of the born-digital.

Stefano Allegrezza (University of Bologna) outlined how the ongoing digital revolution has brought about substantial changes in personal archives, since activities are increasingly involving the use of personal computers, tablets, and smartphones for tasks such as document creation, note-taking, writing texts, conducting studies, taking photographs, reading books, and engaging in social networks. Allegrezza examined the critical issues that make the preservation of these archives extremely difficult, such as technological obsolescence of media, formats and software, and the presence of account credentials of various

kinds, which are often an insurmountable obstacle to access. Allegranza concluded the speech by presenting the state of the art in personal digital archiving, describing the most important national and international projects and the most recent lines of research.

Anna Rovella (University of Calabria) developed the topic of email preservation, since emails are one of the most fragile components of a digital archive: an ephemeral element at the same time dense with an informational potential, whose absence severely impoverishes the overall significance of documentary complexes. In recent years, the fruitful sharing of national and international experiences has stimulated reflections that range across the different and complex dimensions of the theme, that is still evolving even if pressed by more immediate forms of communication. Rovella analyzed critical focal points while also outlining solutions and possible developments. She suggested that it may be advantageous to adopt a holistic informational vision that allows for the best representation and preservation of personal archives, email accounts, and other communication components. In particular, Rovella advocated for the representations of entities and their relationship with the semantics of objects, along with the agent's role: the aim is to find a balance between document access needs, data protection laws, and both short and long-term digital preservation models.

Lucia Giagnolini (University of Bologna), scientific secretary of the conference, presented the experience of the *Pavia Archivi Digitali* (PAD), the first project in Italy to address the problem of acquiring, managing, and preserving born-digital literary material. In 2021 the PAD project and materials became part of the Manuscript Centre. Giagnolini presented the history of the project, its current state of the art and the reasons behind its recent remodeling.

The speech provided an overview of the Centre's new Digital Preservation Workflow, developed by Primo Baldini and Lucia Giagnolini within the framework of the OAIS model. Operations – from acquisition to consultation – are now gathered within a single application written in Java and supported by open-source libraries and softwares.

While the remodeling operation has reached its main objectives, primarily that of simplification, Giagnolini also points out what remain open issues and future work, such as the description and representation of archives, the authors' contract, automated consultation techniques, email acquisition and web archiving.

The second day was primarily dedicated to digital curation and philology for born-digital texts. The first panel, chaired by Michelangelo

Zaccarello, addressed some preliminary issues related to the management and exploitation of born-digital materials.

The presentation by Christopher Lee (University of North Carolina) provided an overview of the challenges in digital curation, defined as «maintaining, preserving, and adding value to digital materials». The initial aspect addressed pertains to the representation of digital resources. Concrete examples include examining an aggregation of objects or a single object, analyzing a file through its file system or, at a very different level of granularity, as a raw bitstream. Faced with the proliferation of perspectives, Lee proposes the use of BitCurator, a software developed at the University of North Carolina to apply digital forensics techniques in the humanities.

According to Lee, another aspect to consider is the duality of digital curation. Duality encompasses various problems, such as investigating data synchronously or diachronically; retrieving information in advance (just-in-case) or on demand (just-in-time); reproducing old files with an emulator, or conversely, migrating data to less obsolete environments. Finally, the alternative between the ‘custodial perspective’, focused on preserving the material produced by an author, and the ‘post-custodial perspective’, based on the more inclusive idea of accompanying the curation process of born-digital material, without focusing on the transfer of data to a specific institution.

The latter theme was also central to the presentation by Justine Mann (University of East Anglia), who outlined the practices and an initiative of the Archive for Contemporary Writing, established in 2015. This institution created and implemented the Storehouse Model: authors lend their archival documents for a specified period and can reclaim them at their discretion. This system enables overcoming a potential lack of financial resources and allows authors not to forfeit a potential source of income.

This model forms the basis of a recently concluded project dedicated to underrepresented poets. The core idea is to raise awareness among a select group of emerging poets (from categories typically overlooked by the literary establishment) about the value of their drafts and the creative process in general. The innovation lies in the close collaboration between poets, critics, and archivists. The four authors involved in the project deposited a selection of documents, engaged in a dialogue about their creative methods, shared their stories and practices in public meetings, and ultimately produced a creative or critical response to the project, resulting in works ranging from sonnets to critical texts.

Subsequent presentations, featured in panels chaired by Giorgio Pannizza and Paola Italia, focused on singular case studies.

Laurent Alonso, Aurèle Crasson, Jean-Louis Lebrave, and Jeremy Pedrazzi (ITEM) presented the *Derrida exadecimal* project, specifically highlighting the results of a forensic investigation into a specific work by the philosopher, *Le toucher*. The project's objectives revolved around exploring data from the philosopher's digital collection and utilizing it in an ecdotic context. Relevant investigations from a philological perspective are varied and partly contingent on the hardware in which the files are stored. Much information can be easily retrieved, including names, extension, size, author's name, number of revisions, creation and modification dates. Conversely, other information requires more intricate operations, such as recovering hidden and deleted files. Finally, the hexadecimal system enables further progress by providing information on when a file was printed, deletions and corrections, as well as the order of the text blocks on which the author worked.

All this knowledge proves fundamental in the concrete reconstruction of *Le toucher's* genetic history. The investigation of the entire digital tradition with these methods has enabled the establishment of a secure chronology, relying on both metadata obtained through forensic methods and textual comparisons with Medite, the automatic collation system developed by Jean-Gabriel Ganascia. This system facilitates the automatic identification of the four fundamental operations of genetic criticism: erasures, insertions, substitutions, and dislocations.

Federico Milone (University of Pavia) presented an analysis of the novel *Sirene* by Laura Pugno, a contemporary Italian author. The case is noteworthy as it involves a substantial genetic dossier that is also born digital, featuring multiple editions.

The analysis of the preparatory materials reveals that digital archives cannot currently be considered independent entities. In many cases, research initiated in the digital realm transitions between the digital and paper domains and vice versa. In essence, the immaterial coexists and engages in a dialogue with the material.

Additionally, born-digital capabilities allow for the retrieval of a vast and often unwieldy dataset, sometimes even causing disorientation for scholars. In the case of *Sirene*, the proliferation of redactions complicates a comprehensive collation with traditional methods, making it challenging and time-consuming. In such instances, certain digital environments tailored for distant reading, such as Voyant, prove beneficial. Distant reading can guide the search by swiftly revealing drafts

with significant variants. In the case study, the emergence of characters and events in the third of the eight drafts suggests that this specific draft serves as a key element in the compositional path. However, at the current stage, the close-reading – i.e. the meticulous examination of the texts – remains indispensable for a comprehensive understanding of the genesis of the works and the relationships between the drafts.

Lamyk Bekius (University of Antwerp) presented additional case studies on born-digital works, this time focusing on examples from the Belgian region, showing an increasing level of granularity in material analysis.

The first subjects of analysis involve the floppy disks of the poet Herman De Coninck, comprising approximately 600 files, primarily essays on poetry and literature later compiled into volumes, and the word files produced by Bart Moeyaert for the trilogy *The Whole Life*. The collation of these born digital documents sheds light on creative uncertainties, such as the structure of the volumes, the selection of the narrative voice, or the emphasis on certain characters and narrative points.

A significantly more innovative analysis method pertains to the *Mon-dini* story by David Torch, conducted using Inputlog, a keystroke logging tool developed by the University of Antwerp. This tool records every keystroke and mouse movement, saving versions of the text at the beginning and end of each work session. The author's consent to the use of this tool allows for analysis at an exceptionally fine level of granularity. This approach leads to nanogenesis, an intricate level of detail impossible to achieve with analog texts, tracing each intervention over time.

Emmanuela Carbé (University of Siena) presented an update on the digital materials of the archive of the poet Franco Fortini. The scholar begins with the definition of «digitale d'autore» as «an entity or an aggregation of entities installed on a digital medium by an author or by others producing contents in interrelation with an author within a specific context». This definition encompasses the materials produced by Fortini and stored on his floppy disks.

The case is intriguing because the author, unlike many of his contemporaries, embraced the use of personal computers from the outset, and acquired the first Macintosh in the mid-1980s. One of the author's last text files, *Notturmo 1994*, vividly illustrates how forensic investigation can establish connections between texts and shed light on their meaning. The short prose, preserved only in digital format, is positioned just before an «unsent letter» addressed to the poet Giovanni Raboni and another brief commentary, with an autobiographical theme. An analy-

sis with BitCurator enables the generation of a hexadecimal mapping of the file, revealing that the three texts are likely not contemporaneous or, at the very least, not written in the presented order.

The last day of the conference was devoted to the topic of dissemination and future perspectives on the topic of personal born-digital archives. After an introduction provided by Giuseppe Antonelli, the stage was left to the presentation of the experiences of two institutions by now rather advanced in the management born-digital materials: the British Library (UK) and the Harry Ransom Center (Austin, Texas).

Callum McKean, digital lead curator for contemporary archives and manuscripts at the British Library, outlined the history and scope of the digital collections at the library, alongside the current workflow for acquiring, preserving, and providing access to them. A special effort has been conducted in appraisal, processing, preservation, discovery, and delivery of historical email archives, using the software ePADD. McKean considered some of the key challenges which repositories collecting this kind of material face – especially in terms of access, engagement, and enabling research – and pointed towards some of the ways in which the British Library hopes to face them both now and in the future. McKean's talk revealed a particularly organized infrastructure and a remarkable institutional sensibility: of great interest is the launch of a training course for all British Library staff through the Digital Scholarship Training Programme to generate awareness and skills within the library.

Brenna Edwards, manager for digital archives at the Harry Ransom Center, presented current practices around born-digital material in collections at the center and how they have evolved over time. The first recorded accession with born digital materials at the Ransom Center dates to February 1992 and since then these acquisitions have seen rapid growth, such that in 2018 it required the support of the Texas Advanced Computer Center (TACC) storage to hold materials. Talking about the technologies used, best practices employed, and the trickiest situations, Edwards showed insights on born-digital holdings, which consist in 138 collections (mostly hybrid), 8 TB of processed material (977,933 files) and 21 TB of full disk images and extractions. Notable among them are born-digital materials from the collections of Gabriel Garcia Marquez, Norman Mailer, Kazuo Ishiguro, Robert De Niro, Warren Skaaren and Tom Stoppard.

The last talk, introduced by Francesca Tomasi, was devoted to the legal perspective: lawyer Alessandro d'Arminio Monforte highlighted

the complexities of inheriting digital assets under Italian and international law, encompassing the crucial issue of copyright in the digital context as well. Since the rules on inheritance remain unchanged, the inheritance of digital assets became extremely complex, not only for their very characteristics, but also for IT-legal problems, such the presence of account credentials and contracts with providers of commonly used services, like email and Cloud accounts. D'Arminio Monforte concluded his talk with practical suggestions on whether it is possible to conduct a digital succession planning within the Italian legislative context.

The conference ended with a round table discussion, moderated by Francesca Tomasi, which drew conclusions from the three-day discussion.

Francesca Tomasi emphasized how born-digital involves the inter-relationship of multifaceted issues and, for this reason, it also implies a necessary collaboration of different disciplines: archival science, philology, computer science, law studies.

Stefano Russo reported on the prospects of using artificial intelligence, hypothetically employable for a semantic system able to trace connections between documents, simplifying description operations and content analysis.

Roberto Rosselli Del Turco raised the question of tools to carry out digital philology operations: are the tools we have today up to the task of analyzing born-digital archives? Are the encoding languages used today, such as XML-TEI, usable or sufficiently representative? Rosselli Del Turco advised that we have to relate to higher levels of complexity than at present on this scale as well.

Simone Albonico, echoing the theme of tools, highlighted how the experimentations carried out on born-digital documents are perhaps more advanced in the archival domain than in the textual and editorial domain, which in many ways remains undiscovered and unexplored. The importance that *critique génétique* has always given to the media, and on what the media actually have to say, is perhaps more readily in tune with born-digital; whereas the tradition of Italian authorial philology, since it has always sought to abstract from the media, is more difficult to place in this context: the undertaking still seems titanic.

Finally, Giuseppe Antonelli wrapped up the topics covered by the conference by posing three questions for the upcoming future:

1. Is it possible to build and share, at an international level, a specific protocol related to the acquisition, processing, access, and preservation of born-digital archives of literary interest?

2. Is it possible to define new methodologies for the study of authorial philology applied to born-digital texts?

3. Can we imagine a digital ecosystem that enables interoperability and mutual queries between text databases and born-digital documents?

Antonelli concluded by opening up to the idea of launching an annual event dedicated to digital philology and born-digital texts.



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: "...". Queste ultime o gli apici semplici ('...') potranno essere utilizzati 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 o di un contributo in 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 «...» seguito da "in" e dal titolo del volume in corsivo (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 seguito 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. Montecvecchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Patron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

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** 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:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

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*).

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», in *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’ ones. However, it is fundamental to coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent is 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 quotation marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes “...”. The latter or single quotation marks (‘.’) may be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, phrases, 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 *Saggi*, *Foro* and *Questioni*, 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 *Rassegne*: 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 or of an essay in a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume’s title in Italics type; the paper’s title between quotation marks «...» followed by “in” and the title of the volume (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- 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. Montevecchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell’emblema e dell’impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, ivi, Berlino-New York, de Gruyter, 20005, 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:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

When authors, editors, prefaces, translators, etc., are more than one, they should be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) and not by a hyphen. Page and year numbers should 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). Internet sites should be cited in lowercase without quotation marks (« » or <>) if specifying the full web address (e.g. www.griseldaonline.it). If only the name is provided, it should be italicized without quotation marks like a title of a work (e.g. *Griseldaonline*).

If necessary to use the term “Idem” to indicate an author, write it out in full.

Paragraph indentation should be done with a TAB; no indentation should be made in the initial paragraph of the contribution.

In case the Anglo-Saxon citation criteria are chosen, it is possible to make footnotes more concise with only the author’s surname in round brackets, date, and possibly the page number from which the citation is taken, without specifying the volume or periodical reference. Similarly, the source can be directly inserted into the body of the contribution. However, the final bibliography, to be positioned necessarily at the end of each contribution, must be compiled in full; for its criteria, reference is made to the instructions provided for the Italian citation system.

Examples:

- In the body of the text or in a note, valid for each following example: (Craig 2004).

In the final bibliography: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, edited by 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*, edited by 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.

If referring to a specific citation from a work, it is necessary to include the page number:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (in the text or in a note)

In the final bibliography: 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 case of homonymy in reference to a text or in a note, specify the initial of the author's name.

Peer review

All contributions to the journal undergo a double-blind peer review process, whereby they are examined and evaluated by anonymous reviewers, as is the author of the essay under analysis, to ensure clarity and coherence in the final outcome.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel

1ª edizione, aprile 2024
© copyright 2024 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2024
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-2449-0

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.

