

LAUREA

Docente: Maria Accame

Elementi di filologia della letteratura italiana

a.a.: 2019/2020 - anno di corso: 2

Settore L-FIL-LET/13 - CFU 6 - Semestre II - Codice 1023919

Note insegnamento: CANALE A-F

Cdl associati Visualizza

Programma

Ci si propone di illustrare i principi che sono alla base della critica del testo applicata ad opere della Letteratura italiana. Il libro e i materiali scrittori: i manoscritti e le scritture antiche. L'avvento della stampa. La trasmissione dei testi: l'originale e le copie, errori e varianti. Il metodo del Lachmann e i suoi limiti. Le ragioni della filologia di autore: osservando l'autore nella costituzione del testo. Esempi di edizioni critiche.

- 10 ore: l'allestimento del manoscritto, la scrittura antica, l'avvento della stampa, nozioni di base nella trasmissione dei testi;
- 24 ore: Edizione critica sulla base di più di un testimone, inizio della recensio, rapporti tra i testimoni, articolazione dello stemma, scelte meccaniche, emendatio, varianti sostanziali e varianti formali. Esempi di edizione critica nella filologia di tradizione: la Commedia e la Vita nova di Dante Alighieri. Esempi di edizione critica nella filologia di autore: il Canzoniere di Petrarca, i Canti di Leopardi, I limoni di Montale.
- 14 ore: esercitazioni con esposizione orale in classe in cui sono previste illustrazioni e approfondimenti di articoli connessi a particolari problemi di critica del testo applicata a opere della letteratura italiana, spiegazione dei criteri di restituzione del testo utilizzati in alcune edizioni critiche.

Programma inglese

n.d. We propose to illustrate the basic principles of text criticism applied to works of Italian literature. The book and the writing materials: the manuscripts and the ancient writings. The advent of printing. The transmission of texts: the original and the copies, errors and variants. Lachmann's method and its limits. The reasons of the author's philology: observing the author while writing his work. Examples of critical editions.

- 10 hours: the preparation of the manuscript, the ancient writing, the advent of the press, basic notions in text transmission.
- 24 hours: Critical edition based on more than one witness, beginning of the recensio, relationships between witnesses, articulation of the "stemma", mechanical choices, emendatio, substantial variations and formal variations. Examples of a critical edition in traditional philology: "Commedia" and "Vita nova" by Dante Alighieri, the "Canzoniere" of Petrarca, the "Canti" of Leopardi, Montale: the "lemons".
- 14 hours: Oral exercises in the classroom in which illustrations and analysis of essays related to particular problems of text criticism are applied to works of Italian literature, explanation of the criteria for restitution of the text used in some critical editions.

Obiettivi

n.d. Lo studente deve dimostrare di aver acquisito le conoscenze indispensabili nel campo della critica del testo sapendo ricorrere ai principali strumenti bibliografici; deve mostrare di essere in grado di applicare tali conoscenze ai testi di letteratura italiana scritti in latino e in italiano; deve acquisire capacità d'interpretazione e di giudizio nel leggere un'edizione critica rivolgendo particolare attenzione ai problemi scientifici connessi al metodo di restituzione del testo; deve saper comunicare le informazioni acquisite, illustrare i relativi problemi e le possibili soluzioni, in modo che possano essere eventualmente compresi anche in ambito non specialistico; deve mostrare di

poter affrontare in modo adeguato studi più avanzati rivolti all'approfondimento filologico dei testi.

Valutazione

- Prova orale

Descrizione valutazione

Prova orale in cui lo studente deve mostrare di avere appreso le conoscenze di base affrontate nelle lezioni frontali e di saper applicare le conoscenze acquisite a testi della letteratura italiana, di saper illustrare edizioni critiche.

Per superare l'esame occorre conseguire un voto non inferiore a 18/30. Lo studente deve dimostrare di aver acquisito una conoscenza sufficiente degli argomenti e di essere in grado di applicare le conoscenze acquisite e di avere abilità comunicative.

Per conseguire un punteggio pari a 30/30 e lode, lo studente deve invece dimostrare di aver acquisito una conoscenza eccellente di tutti gli argomenti trattati durante il corso, essendo in grado di raccordarli in modo logico e coerente.

Testi

n.d.- 10 ore: primo fascicolo di dispense in cui sono compresi esempi di descrizioni di manoscritti ed incunaboli, esempi di scritture utilizzate nei primi secoli della Letteratura italiana, esempi di prefazioni dei tipografi alle loro edizioni.

- 24 ore: secondo fascicolo di dispense in cui sono compresi esempi di edizione critica nella filologia di tradizione: la Commedia e la Vita nova di Dante Alighieri. Esempi di edizione critica nella filologia di autore: il Canzoniere di Petrarca, i Canti di Leopardi, I limoni di Montale.

- 14 ore: articoli e capitoli di libri forniti dal docente in cui sono affrontati problemi di critica del testo (tra cui scritti di J. Bédier, A. Varvaro, G. Contini).

Un manuale di filologia italiana a scelta tra i seguenti:

- 1) P. Stoppelli, Filologia della letteratura italiana, Roma, Carocci ed., 2008;
- 2) G. Inglese, Come si legge un'edizione critica, Roma, Carocci ed., 2016;
- 3) M. Berté - M. Petoletti, La filologia medievale e umanistica, Bologna, il Mulino, 2017;
- 4) A. Stussi, Introduzione agli studi di Filologia italiana, Bologna, il Mulino, 2015, capp. 1 e 3-5 (del cap. 5 solo i punti 1-5, 6.6, 6.7, 6.8, 6.9, 6.12, 6.12, 6.13, 6.15, 7);
- 5) B. Bentivogli - P. Vecchi Galli, Filologia italiana, Milano, Mondadori Editore, 2002

Sono previste anche alcune dispense e i seguenti articoli che saranno compresi nelle dispense:

- 1) J. Bédier, Obiezioni al metodo del Lachmann, in Fondamenti di critica testuale a c. di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 61-84;
- 2) gli articoli di A. Varvaro, G. Contini, in Fondamenti di critica testuale a c. di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 85-114; capitolo 2 in S. Villari, Che cos'è la filologia dei testi a stampa, Roma, Carocci ed., pp.46-86.

Note

n.d.

Orario Lezioni

Martedì 9.00 - 11.00 (Aula II della Facoltà, I PIANO)

Venerdì 15.00 - 17.00 (Aula di Archeologia, PIANO TERRA (Museo Arte Classica),

Dip. Scienze dell'Antichità')

Inizio lezioni: Venerdì 6 Marzo 2020 rinviato al 17 marzo.

1 Nozioni preliminari di filologia: che cos'è l'edizione critica. Sezione storica: la filologia in Italia.

Il testo, L'originale, Il libro manoscritto, L'edizione critica.

2 La scrittura antica.

Gotica (tedesca, francese, italiana), minuscola carolina, minuscola cancelleresca, semigotica, umanistica.

3 Dal manoscritto alla stampa.

Descrizione del manoscritto, descrizione degli incunaboli e cinquecentine (cataloghi di manoscritti, di incunaboli e cinquecentine), Aldo Manuzio.

4 Errori e varianti.

Omeoteleuto (salto du même au même), errore polare, errore di archetipo, varianti grafiche, varianti di tradizione, varianti di autore, esempio di edizione critica del sonetto "O solitario et a me grato monte" di Maffio Venier, esempio di banalizzazione di "Merigiare pallido e assorto" di Montale.

5 Esempi di edizioni critiche (con particolare attenzione rivolta all'apparato critico)

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Petrocchi (si farà riferimento anche alle edizioni Lanza, Sanguineti, Inglese). Dante, *La vita nova*, confronto tra l'edizione Barbi e l'edizione Gorni.

6 La filologia d'autore.

Nel laboratorio dello scrittore, tipi di varianti manoscritte, strati di varianti, fasi elaborative, testo di riferimento.

Esempi di edizione: Il codice degli abbozzi Vat. Lat. 3196 dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (ed. Paolino); Giacomo Leopardi, "A Silvia" (ed. Moroncini, ed. Peruzzi, ed. De Robertis, ed. Gavazzeni), *I limoni* di Montale (ed. Bettarini, Contini).

7 J. Bédier, Obiezioni al metodo del Lachmann.

A QUESTO PRIMO FASCICOLO DI DISPENSE SARÀ AGGIUNTO UN SECONDO FASCICOLO DI DISPENSE IN CUI SARANNO COMPRESI: PETARCA, LEOPARDI, MONTALE, L'ARTICOLO DI BÉDIER.

1. Nozioni preliminari di filologia: che cos'è l'edizione critica

Primo compito della filologia è quello di curare edizioni corrette: per es. la *Divina Commedia* proprio come è uscita dalla penna di Dante. Se non si può ricostruire in modo esatto l'originale ci si propone di avvicinarsi quanto più è possibile al testo voluto dall'autore. Non ci si deve preoccupare di distinguere inizialmente il bello dal brutto (non si debbono esprimere giudizi estetici), né in un'opera di scienza il vero dal falso. Si deve invece tendere, ricorrendo anche all'aiuto di altre discipline, a comprendere che cosa l'autore ha voluto veramente dire così da poter separare il suo pensiero e le sue parole autentiche dalle alterazioni nate nel corso delle trasmissioni. Si può paragonare l'opera del filologo a quella del restauratore di quadri antichi. Per procedere a questa ricostruzione del testo il filologo deve possedere molte conoscenze: la lingua del suo autore, l'epoca in cui è vissuto, la cultura e le idee che l'opera rispecchia.

Il suo metodo d'indagine è fondamentalmente quello dello storico. Il filologo dovrà interrogarsi sulle vicende della vita dell'autore, sulle ragioni per cui ha deciso di scrivere un certo libro, sul significato esatto di ogni frase e di ogni affermazione dell'opera. Tutto questo potrà tradursi in un commento esplicito al testo oppure rimanere sottinteso al lavoro di edizione. Quando il lavoro di ricostruzione del testo è in uno stadio ormai avanzato è ovvio che anche il filologo sarà portato ad esprimere il suo giudizio: per es. sulla bellezza di una poesia, sulla coerenza di un'idea politica o filosofica. In questo caso l'opera del filologo si sovrappone a quella del critico letterario, dello storico della cultura, del linguista. Non è sempre opportuno stabilire confini rigidi tra le competenze dell'uno e quelle dell'altro. L'interesse principale del filologo rimane comunque il **testo** e il problema della sua genuinità.

La parola "testo" deriva dal latino *textus* che alla lettera è il "tessuto". Il testo è un "tessuto" di parole che formano un messaggio. Il testo si rompe e si logora facilmente come i tessuti. Il testo può essere di poesia, di letteratura, di diritto, di matematica ecc. Costituisce un testo anche l'insegna di un negozio, l'etichetta di un cibo in scatola, il modulo di un conto corrente. È chiaro che non tutti sono ugualmente importanti e debbono essere conservati. Il testo di un libro non è la stessa cosa del libro: il testo è l'insieme delle parole che sono scritte nel libro (per es. c'è un testo della *Divina Commedia*, anche se è stato riprodotto migliaia di volte). La copia è prova dell'esistenza del testo, è la testimonianza della sua realtà. Per questo le copie si chiamano testimoni.

Per ricostruire la forma in cui il testo è stato scritto dall'autore (con parole, punti e virgole al posto giusto) bisogna seguire passo passo il lavoro dell'autore, assistere cioè alla nascita del testo e cogliere il momento in cui l'autore l'ha ritenuto perfetto, cioè finito.

In genere la prima cosa scritta che un autore riesce a mettere insieme è un abbozzo che subirà ritocchi e aggiunte, verrà completamente rimanipolato dall'autore finché non raggiungerà la struttura definitiva o quasi definitiva.

Le varie riscritture di un'opera in via di elaborazione si chiamano redazioni: es. I, II, III redazione, sono tentativi di approssimazione al testo che l'autore finirà col ritenere definitivo. La parola "redazione" deriva dal latino *redīgo* = raccolgo, metto insieme. Redazione di un testo significa composizione, stesura, scrittura, qualcosa che avviene gradualmente, in fasi successive. Due redazioni dello stesso testo differiscono l'una dall'altra per mutamenti che possono riguardare singole parole o frasi o intere pagine. Queste differenze si chiamano varianti. Nella fase di elaborazione tutte le varianti sono di autore, cioè sono apportate dall'autore stesso nel tentativo di migliorare l'opera.

Tanto un manoscritto che un testo scritto al computer dall'autore possono considerarsi "autografi", cioè testi scritti ovvero curati dall'autore. Ciò che interessa soprattutto il filologo è trovare gli appunti della fase redazionale di un'opera. Gli appunti dell'autore ci permettono di studiare il lavoro creativo dello scrittore. Per es. in base alle diverse redazioni delle *Familiari* del

Petrarca osserviamo che l'autore è proteso ad una maggiore classicizzazione dello stile (es. eliminare le dichiarative introdotte da *quod* e sostituirle con infinitive).

Un'edizione critica si compone di alcune sezioni: una Introduzione e Nota al testo, un testo critico (il testo dell'originale o il più vicino all'originale), un apparato critico. Sono per es.accessorie le note di commento. Un testo critico può essere poi dotato di vita propria, cioè venire accolto in edizioni commentate e correnti dell'opera (caso del testo delle *Familiari* curato da Vittorio Rossi che è stato accolto in molte edizioni delle opere del Petrarca, o del testo della *Commedia* fissato nel 1966-67 da Giorgio Petrocchi, vd. qui l'es. dell'edizione della *Commedia* più avanti).

Con l'ingresso della letteratura in tipografia si impone la definizione e la stabilizzazione delle norme grafiche e linguistiche. Si deve fissare la cosiddetta "vulgata" cioè il testo che tramanda l'opera senza un sistematico controllo della sua tradizione.

La copia a mano sopravvive sino a tutto il secolo XVI e oltre, affiancando l'esemplare di tipografia. Secondo alcuni studiosi (Bentivogli e Vecchi Galli) si può dire che tra la fine del secolo XV e del secolo XVI, mentre la stampa si specializza nella pubblicazione delle prime edizioni dei singoli autori (Dante, Petrarca, Giusto de' Conti), il manoscritto mostra una decisa predilezione per la raccolta di più autori, la cosiddetta "miscellanea". Questa è la forma canonica del manoscritto di rime tra Quattrocento e Cinquecento.

testo di riferimento: L. Cesarini Martinelli, *La filologia*, Roma 1987².

NOZIONI PRELIMINARI DI FILOLOGIA

La trasmissione della letteratura dei primi secoli è affidata ai manoscritti e alle stampe antiche. Il supporto materiale di un'opera antica (ma spesso anche moderna e contemporanea) è il manoscritto (= codice, nell'antichità il rotolo): un insieme di fogli o carte di membrana (pergamena, materiale di origine animale) o carta, in cui il copista (= amanuense) oppure lo stesso autore hanno vergato il testo.

Lo studio degli aspetti materiali e ornamentali del manoscritto è affrontato da una disciplina specialistica (la codicologia). Le prime difficoltà dell'editore-filologo sorgono dalla necessità di decifrare e interpretare correttamente testi mal conservati e trasmessi in forme molto lontane da quelle in uso oggi. Le lettere hanno assunto nel tempo stili molto diversi, le parole sono state scorciate o compendiate.

Per affrontare i primi ostacoli nella lettura di un manoscritto è necessario possedere qualche nozione elementare di paleografia. La filologia italiana antica comporta l'impatto con grafie standardizzate che assumono la propria denominazione dalla tipologia e dall'ambiente che la ha prodotta (es. cancelleresca, mercantesca, umanistica). Ci sono anche grafie proprie di singoli copisti che hanno riversato sulla carta le proprie abitudini (per es. l'uso di particolari abbreviazioni, segni di paragrafo: ¶ nel Petrarca, tipo di punteggiatura). Ogni manoscritto presenta dunque una propria storia, anche paleografica, e deve essere esaminato nelle proprie caratteristiche (per le abbreviazioni vd. A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano 1979⁶). Le abbreviazioni continueranno ad essere usate nelle stampe (anche se in modo più ridotto). Il Cappelli registra per es. 14.000 esemplari di parole abbreviate risalenti ai secoli VII-XV. Le abbreviazioni sono di due generi: per troncamento e per contrazione. Quelle per troncamento (la parola è abbreviata nella parte finale) pongono un segno convenzionale alla fine della parola in luogo della desinenza nominale o verbale latina. Per la contrazione esiste una certa continuità: in generale una lineetta dritta orizzontale sovrapposta (titulus o tilde) vale *n*, *m*, *en*, arricciata (increspata) vale *r* o sillaba con *r* (β = prae, p = pro). Vocali sovrapposte indicano per lo più se stesse e la *r* sovrapposta indica *ar*, *er*, *ir*. La α , *e*, *i*, *o* sovrapposte a *q* = *qua*, *que*, *qui*, *quo*. Il trattino per tagliare le aste delle lettere *d*, *l*, *p*, δ dà luogo a *de*, *le*, *per* (δ , ℓ , p , ser). A volte si hanno incertezze su come svolgere un'abbreviazione apparentemente banale: in questi casi ci si deve attenere all'*usus scribendi* del copista, es. la nasale di fronte a labiale (*senbra*, *inpedire*). Nelle scritture volgari il *titulus* può essere usato in modo non tradizionale e cioè al posto di qualsiasi lettera dell'alfabeto.

È frequente l'uso delle note tironiane (da Tirone scriba di Cicerone): \uparrow = *et* (e volg.), \curvearrowright = *cum* (con volg.): es. δ lla = *della*.

Le abbreviazioni dubbie si sciolgono di solito in parentesi tonde.

I *nomina sacra* sono di solito compendiate con criteri fissi: *ihu xpo* = *Iesu Christo*.

I segni interpuntivi sono di solito molto diversi da quelli attuali, è difficile stabilire dei criteri generali, si deve per lo più esaminare il caso della singola opera. Alcune indicazioni generali possono essere le seguenti:

- (• punto in alto) = pausa finale
- (• punto a mezza altezza) = pausa media
- (. punto in basso) = pausa breve
- (; punto e virgola) = pausa finale
- (/ tratto trasversale con punto in basso) = pausa breve (sec. XIII).

Per ciò che riguarda la filologia italiana nei secoli XIII e XVI si incontrano scritture di tipo gotico, tardogotico, cancelleresco e umanistico. La scrittura gotica (tav. I) è caratterizzata da:

disegno angoloso e spezzatura delle curve, aspetto stretto e serrato della scrittura nel rigo dove le lettere sono fortemente accostate le une alle altre, scarso sviluppo delle aste in alto e brevità delle aste che scendono sotto il rigo, alto numero di abbreviazioni, uso della *e* senza cediglia al posto del dittongo, (δ) = *d* di tipo onciale di fronte a lettere diritte. La gotica determinò, tra il secolo XI e il XII, il passaggio da un tratteggio rotondeggiante proprio della minuscola carolina ad un tratteggio spigoloso, fatto di linee verticali grosse e di linee orizzontali sottili, con un'alternanza resa possibile dal taglio obliquo della penna. In Italia la gotica ebbe forme più rotondeggianti. La gotica testuale utilizzata soprattutto per i libri coesistette con la minuscola cancelleresca tipica dei documenti (e quindi dei notai).

La cancelleresca era in certo modo una prosecuzione della carolina in forme stilizzate e spesso artificiose. Caratteri della scrittura sono: rotondità del corpo delle lettere, *ductus* corsivo, uso di svolazzi, bandiere di forma triangolare a completamento delle aste (vd. qui tavv. II-III). La minuscola cancelleresca nella fase della sua massima espansione divenne anche scrittura libraria e in particolare la scrittura per eccellenza di quei testi che non appartenevano né alla cultura ecclesiastica né a quella universitaria (per questi si ricorreva di solito alla gotica), ma di quei testi che consistevano in volgarizzamenti, opere ascetiche e devozionali, cronache cittadine, componimenti poetici. Non fu solo la scrittura di un Coluccio Salutati, ma anche la scrittura usuale di Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. Fu la scrittura in cui furono copiati e diffusi, tra la fine del Duecento e il Trecento, i nostri più antichi testi letterari. Nell'uso librario la minuscola cancelleresca acquistò caratteri di eleganza ed accuratezza che non erano soliti delle tipizzazioni documentarie (tratteggio sottile, moderato uso di svolazzi e code, armoniosa corrispondenza delle forme, regolare spaziatura). Esempi di codici scritti in minuscola cancelleresca sono alcuni manoscritti chiamati «Danti del Cento» tra cui per es. il Laurenziano Gaddiano 90 sup. 125 (vd. tav. III es. 8) scritto da Francesco di ser Nardo da Barberino (datato al 1347). Complessivamente tra il 1330 ed il 1360 si hanno oltre 40 manoscritti di Dante scritti in minuscola cancelleresca e provenienti non solo dalla Toscana, ma anche da altre regioni (per es. il più antico codice della *Commedia*, il Landiano 190 della Biblioteca comunale Passerini Landi di Piacenza, fu scritto probabilmente a Genova nel 1336 da un copista di Fermo).

Un altro tipo di scrittura diffuso nei secoli XIV-XVI e adoperata soprattutto nei libri di conto e nelle epistole dei mercanti fiorentini è la cosiddetta mercantesca che presenta caratteri diversi dalla comune cancelleresca (rotondità, schiacciamento del corpo delle lettere con scarso lancio delle aste, diritta pur essendo corsiva, pochi legamenti). Esiste anche una mercantesca applicata in campo librario per la copia (eseguita privatamente) di testi volgari e in codici di aspetto trascurato e quasi sempre cartacei (in questo caso la scrittura appare più calligrafica e accurata). È la scrittura propria dei libri di Ricordanze prodotti direttamente dai mercanti fiorentini e toscani e conservati gelosamente negli archivi di famiglia.

All'interno di alcuni ambienti composti da grammatici e notai che avevano in comune una precisa specializzazione letteraria vanno sorgendo i primi tentativi di imitazione di modelli grafici vecchi di secoli e cioè di tarda carolina del X-XI secolo. Alla base di queste tendenze c'erano ragioni più profonde di quelle grafiche, ragioni dovute all'affermarsi di un diverso mondo culturale che si rivolgeva all'imitazione dei modelli artistici dell'antichità.

Il Petrarca, anche per ciò che riguarda l'aspetto grafico, sviluppò una precisa polemica contro le scritture scolastiche di tipo gotico e contro gli scribi ignoranti che corrompevano i testi in trascrizioni eseguite con spirito artigianale e senza interesse culturale: *Fam.* XXIII 19, 8 (inviata al Boccaccio) "Le mie lettere familiari ... che tu vedrai trascritte da lui (Giovanni Malpaghini discepolo di Petrarca) non con quella scrittura adorna e pomposa, quale è quella degli scrittori o meglio pittori del nostro tempo, la quale da lontano piace all'occhio, ma da vicino lo confonde e affatica, come se a tutt'altro fosse destinata che a leggerla e come se 'lettera' non significasse 'lettura', come dice il principe de' grammatici (Prisciano V-VI sec. d. C.), ma con altra (scrittura) ben diversa e corretta e chiara, che attrae l'occhio a cui non manca né una virgola né altro segno

6

ortografico". In un'altra lettera il Petrarca loda la *vetustioris litterae maiestas* in un codice in carolina del secolo XI.

Giudizio del Petrarca sulla scrittura: 1) giudizio positivo sulla minuscola carolina, 2) giudizio negativo sulla gotica libraria (soprattutto quella d'oltralpe), 3) enunciazione dei principi teorici su cui deve uniformarsi la nuova libraria. Questi furono i principi cui Petrarca uniformò la sua nuova scrittura libraria (che su suggerimento del Cencetti si usa definire semigotica) e la sua elegantissima scrittura di glossa (vd. A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967). In quest'ultimo tipo di scrittura abbiamo il ricordo della morte di Laura sul foglio di guardia del Virgilio Ambrosiano (Milano, Bibl. Ambrosiana, S. P. Arm. 10. scat. 27, annotato dal Petrarca dal 1338 fino all'ultimo periodo della vita): accentuata sinuosità delle aste, presenza di filetti ornamentali e di forcellature, assenza di ogni rigidità, chiara disposizione dei segni. In uno stesso scrittore la scrittura può variare nel tempo: esiste in genere un'evoluzione dalla giovinezza alla vecchiaia. È possibile per il filologo, se si conosce l'autore della scrittura, ottenere datazioni paleografiche abbastanza precise (soprattutto se si possiedono molti autografi sicuramente datati lungo un arco di tempo).

A Firenze la semigotica petrarchesca fu assunta per imitazione diretta e partecipe da amici e "discepoli" del Petrarca, per es. da Giovanni Boccaccio di cui ci sono rimasti numerosi autografi.

L'influsso della minuscola carolina definita col termine di *litterae antiquae* contrapposte alle moderne *litterae modernae* (la gotica) si sentì soprattutto nella scrittura di un umanista Poggio Bracciolini il quale cominciò a copiare manoscritti (faceva il copista di professione) intorno ai 20 anni. Il più antico manoscritto databile di sua mano è il Laurenziano Stroziano 96 recante il *De verecundia* di Coluccio Salutati e scritto a Firenze fra il 1402 e il 1403 (tav. IV es. 10). Questo manoscritto insieme con un altro gruppetto di codici costituisce il primo esempio di minuscola umanistica la cui caratteristica è la puntuale imitazione della minuscola carolina del secolo XI. Questi primi esempi rivelano un tratteggio un po' rigido, un certo impaccio nel tracciato e nei legamenti, una meccanica imitazione dei modelli in tarda carolina. Col tempo Poggio giungerà ad una minuscola dal tratteggio più fluido, dalle migliori proporzioni. Le aste si fanno più sinuose, le forme diventano più rotondeggianti, la *q* elegante ma corta, le aste hanno alle estremità degli "empattamenti" triangolari (per la scrittura umanistica vd. B. L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic script*, Roma 1960).

Caratteri della scrittura nel Laurenziano Stroziano 96 (da Ullman cit.; vd. tav. IV es. 10): la *d* onciale (D) è stata completamente eliminata. L *s* rotonda è usata solo alla fine della riga e spesso scritta sopra (r. 4 *talibus*) quando è necessario guadagnare spazio. Quasi sempre ricorre *et* in legatura. Di solito le lettere rotonde sono distinte, anche se ci sono molti casi di unione o di troncamento. La fusione di due lettere è rara. Per il dittongo *ae* il comportamento varia: la semplice *e* è usata in alcune parole. A volte il dittongo è indicato con la cediglia (e). In *haec* e in *quae* viene di solito usato il dittongo (r. 5). Nello Stroziano Poggio sembra preferire *michi* e *nichil* in luogo di *mihi* e *nihil* che userà nei manoscritti più tardi. Nello Stroziano scrive *autor* perché Coluccio prediligeva questa scrittura (nei manoscritti più tardi compare *auctor*). In Poggio si incontra un particolare modo di dividere le parole: es. *comp-onat, a-dhibebantur*.

I manoscritti debbono essere descritti in una sezione dell'Introduzione che precede il testo critico (vd. qui alle pp. 83-85 esempi di descrizione di manoscritti).

Allestimento del manoscritto.

Il punto di partenza è il "foglio". I fogli vengono piegati a metà e inseriti l'uno nell'altro, si vengono così a formare fascicoli di varia consistenza:

bifolio = un foglio piegato (un foglio piegato una volta)

duerno = due fogli piegati (un foglio piegato due volte a metà)

ternione = tre fogli piegati

quaternione (o quaderno) = quattro fogli piegati (un foglio piegato tre volte a metà)

A questi argomenti sono dedicati tipici studi di codicologia.

I codici possono essere di carta o di membrana. La "charta" designava originariamente la superficie sottile sulla quale si scriveva a prescindere dalla natura del materiale. Poi il termine ha ristretto il suo significato ad indicare la carta di cellulosa (sostanza vegetale), invenzione molto probabilmente cinese che arriva in Italia nel secolo XII grazie a mercanti che trafficano con gli Arabi di Spagna. Alla fine del secolo XIII a Fabriano sorgono i più attivi centri di produzione della carta. La pasta da carta è ottenuta fino al secolo XVIII da stracci macerati, questa viene distesa su un telaio con vaglio a fili di ottone (vergelle e filoni, le vergelle sono i fili paralleli al lato più lungo del telaio) che lascia filtrare l'acqua. Come segno della fabbrica di origine la carta reca la filigrana che viene impressa con un filo metallico sulla pasta molle del foglio e può avere varie forme (stella, croce, campana, monte ecc.). È importante al riguardo il repertorio di C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève 1907, 4 voll., Leipzig 1923², più volte oggetto di ristampa fino a quella di Stuttgart, Hiersemann, 1991.

Talvolta la data in cui è stato scritto il documento può essere però di molto posteriore all'anno di fabbricazione della carta. La carta è molto più conveniente della pergamena per cui l'uso della pergamena viene ristretto a libri di particolare solennità, ornati talvolta con preziose miniature. Esistono anche stampe in pergamena (si pensi per es. alla Bibbia di Gutenberg). Alcuni codici di pergamena venivano raschiati e riusati: i "palinsesti" (in greco = raschiati di nuovo). Sforzo degli studiosi è riuscire a leggere la scrittura inferiore (*scriptio inferior*), per leggere la quale oggi si ricorre alla lampada di Wood a raggi ultravioletti, in passato all'uso di reagenti chimici che rischiavano di danneggiare il codice. La pergamena veniva anche usata per confezionare rilegature e copertine, fogli di guardia. Più raro è il riuso di carta già scritta, si ricorda qui il caso di una lettera autografa del Boccaccio del 1366 utilizzata come rinforzo di una copertina pergameneacea.

Nel Medioevo si usava per scrivere di rado il calamo (cannuccia aguzza), di solito la penna di volatile, gradualmente sostituita da strumenti metallici anche preziosi.

L'inchiostro era di solito nero o bruno, mentre quello in altri colori si usava per mettere in evidenza i capilettera (lettere iniziali), i titoli dei capitoli o parti del testo. Talvolta il filologo esaminando il codice direttamente e non in fotografia, può, in base al colore dell'inchiostro, stabilire se ci sono stati interventi successivi sul testo. Le lettere iniziali aggiunte in un secondo momento potevano essere miniate. Il copista lasciava spesso lo spazio vuoto della prima lettera del capitolo per l'intervento del miniatore, annotava talvolta in carattere piccolissimo le letterine guida che doveva essere disegnata. Capita in qualche caso che la lettera iniziale (per es. *O* vocativo) venga tralasciata nella copia e che questa omissione generi una serie di copie che contengono questo errore mai corretto.

Bel Gherardino: la filologia dei testi poveri" (pp. 114-119); "I *Canti* di Giacomo Leopardi: origine ed evoluzione dell'edizione critica d'autore" (pp. 149-157).

Paola Vecchi Galli ha scritto: "Sezione metodologica: l'edizione critica" (pp. 41-90); i capitoli "Il *Canzoniere* di Francesco Petrarca: 'filologie' di un libro esemplare (pp. 104-113); "Boccaccio: il libro, i 'mercantanti' e le visioni" (pp. 120-126); "Burchiello, 'la burchia' e la filologia del Novecento" (pp. 127-132); "L'*Orlando* ritrovato: testo e tradizione di un poema 'padano'" (pp. 133-140); "Parini, o *Il Giorno* senza fine" (pp. 141-148); "Un dittico novcentesco: Montale, Ungaretti" (pp. 158-167); l'"indice dei termini filologici" (pp. 189-194).

Avvertenza: i testi riportati come esempi all'interno dei singoli capitoli sono stati, quando ciò era possibile, riprodotti direttamente dagli originali; in caso diverso, sono stati presentati curando di conservare almeno la struttura e la forma previste nelle edizioni originali.

da B. Benfrotti, P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Milano, Mondadori, 2002

Sezione storica: la filologia in Italia

indirizzato a un pubblico studentesco, questo sintetico profilo di storia della filologia italiana aspira a delimitare le tappe essenziali dell'evoluzione nei criteri e nelle tecniche adottati per l'edizione dei testi letterari in lingua italiana; concentrato dunque sulla *critica del testo*, non manca tuttavia di occuparsi, soffermandosi almeno sui momenti più salienti, anche di *storia della tradizione*, in quanto illustra i modi in cui il patrimonio della nostra letteratura ci è stato trasmesso a partire dalle sillogi poetiche duecentesche, passando per gli autografi di Petrarca e Boccaccio, per arrivare alla rivoluzione tipografica quattrocentesca e alle straordinarie novità della tecnologia elettronica. Non potendosi giovare di precedenti omogenei per concezione e dimensione – troppo sintetici risultano ovviamente i capitoli che ricorrono la storia della disciplina nei manuali correnti di filologia italiana, e invece spesso sovrabbondanti quelli dedicati, in varie sedi, a questioni e periodi particolari (la scuola storica, la nuova filologia ecc.) – il discorso ha dato spazio preminente alla materia più familiare all'autore, con conseguenza che non si negano, ma che si sperano tollerabili, sulla tenuta dell'insieme.

1. Il Duecento

Come all'inizio della nostra storia letteraria trovano luogo (non per mera convenzione scolastica, né in omaggio a una tradizione secolare, ma per oggettiva preminenza del fenomeno) le scuole poetiche del XIII secolo, dalla siciliana, alla cosiddetta "siculo-toscana", alla stilnovistica, così all'inizio della storia della nostra filologia devono di necessità figurare i testimoni che quella poesia ci hanno tramandato. Toscani e databili tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento sono il già Palatino 418, ora Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (siglato P), il Rediano 9 della Biblioteca Apostolica Vaticana (siglato V); alquanto più tardo (metà del XIV secolo) è, della stessa Vaticana, il codice Chigliano L. VIII. 305 (siglato Ch). In area veneta ci portano invece il fascicolo di quindici carte ora legato nel codice composito Escorialense Latino e. III. 23, che è quanto resta di un *canzoniere* di origine padovana del primo Trecento, e il Vaticano Barberiniano Latino 3953, allestito fra il 1325 e il 1335 dal notaio e rimatore trevigiano Nicolò de' Rossi.

Eccezionale è l'importanza che questi manoscritti rivestono per la conservazione del patrimonio poetico del XIII e XIV secolo: si consideri che senza il codice Vaticano la produzione dei poeti fiorentini della generazione precedente a Dante ci sarebbe quasi del tutto ignota, e che senza la testimonianza del Chigliano ben poco avremmo di Cecco Angiolieri e degli altri giocosi del suo tempo. Ma non solo: questi manoscritti costituiscono, con tutti i limiti che il termine comporta prima della diffusione della stampa, delle autentiche edizioni, che selezionano e ordinano secondo criteri non casuali (e dunque non per semplice accumulo) il materiale prescelto. Così, se il Rediano è una vera e propria silloge gitoriana, che raccoglie con le liriche anche le lettere in volgare del caposcuola, e aggiunge una scelta di rime dei seguaci, il Vaticano mette insieme una ricchissima e ordinata antologia della poesia delle origini dal Notaiolo agli esordi di Dante, presente con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'Amore*. In questi due codici una non comune attenzione alla qualità del testo è provata da una decisa propensione all'intervento congetturale, ma più importante è osservare che i manoscritti toscani sono, se non diretti responsabili, testimoni essenziali di quel processo di omogeneizzazione linguistica che cancella quasi completamente dalle poesie

siciliane i tratti del dialetto originario, di fatto livellando sui più tardi esiti toscani la lingua dei primi maestri. È questa la prima delle ricorrenti operazioni di travestimento linguistico che hanno coinvolto i testi non toscani della nostra tradizione letteraria, ed è senz'altro la più importante, anche perché, nella quasi totale perdita di testimonianze conservatrici della fisionomia linguistica originale, presenta già operante fin dal Duecento quella scelta del toscano come lingua letteraria nazionale che sarà invece acquisizione assai più tarda.

Bibliografia consigliata

- Domenico De Robertis, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello stilnovista*, supplemento al "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 27, Loescher-Chartore, Torino 1954.
- d'Arco Silvio Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Salerno Editrice, Roma 1985, pp. 363-382.
- Corrado Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 445-928 (poi in volume autonomo: *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Einaudi, Torino 1993).
- Roberto Antonelli, *Canzoniere Vaticano Latino 3793*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I: *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 27-44.
- Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), a c. di d'Arco Silvio Avalle, Ricciardi, Milano-Napoli 1992, vol. I.
- Claudio Giunta, *Un'ipotesi sulla morfologia del canzoniere Vaticano Lat. 3793*, in "Studi di Filologia Italiana", LIII (1995), pp. 23-54.
- Giovanni Bortolo, "Quantum illos proximus intemur, tantum rectus poetemur". Note sul Chigiano L.VIII.305 e sulle "antologie d'autore", in "Anticomoderno", III: *La filologia*, Valla, Roma 1997, pp. 259-286.
- I canzonieri della lirica italiana delle Origini. Riproduzioni fotografiche*, a c. di Lino Leonardi, Fondazione Elio Franceschini-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001.
2. Il Trecento, Dante, Petrarca, Boccaccio

Non toccato, almeno per ciò che testimonia l'opera superstita, da interessi propriamente filologici (sia nell'ambito metodico, sia per ciò che concerne la tradizione di quella letteratura volgare duecentesca di cui è il primo storiografo e critico), Dante occupa tuttavia una posizione di assoluta preminenza nella filologia italiana. Un tale privilegio, di cui è segno concreto l'istituzione, da oltre un secolo, di un insegnamento universitario di "Filologia dantesca", unica specializzazione settoriale della filologia italiana contemporanea nei nostri ordinamenti, è dovuto certamente al primato che è stato riconosciuto a Dante in epoche diverse, e dal primo Ottocento a oggi senza interruzione. A sancire tale primato si potrà osservare che i momenti cruciali nella storia della nostra filologia hanno spesso coinciso con l'allestimento di edizioni dantesche, a partire da quelle curate dal Boccaccio, che a quella storia hanno dato ufficialmente inizio, fino alle edizioni, allestite intorno alla fine dell'Ottocento da Pio Rajna (*De vulgari eloquentia*) e da Michele Barbi (*Vita Nuova*), che, fregiandosi legittimamente per prime del titolo di "critiche", hanno inaugurato per l'Italia la stagione della filologia "scientifica".

Ma l'interesse dei filologi per Dante è stimolato anche dalle condizioni peculiari in cui sono state trasmesse le sue opere. Dante è l'unico autore maggiore della letteratura italiana di cui mancano al tutto scritti autografi, delle sue opere sono andati perduti gli originali e

In nessun caso sono sopravvissuti testimoni a quegli originali sicuramente prossimi (e tali dunque da risolvere senz'altro o almeno da semplificare il problema editoriale). Analogamente a quanto accade di norma per quella classica e medievale, la filologia dantesca è dunque in ogni caso "filologia della copia". Ciò significa che problemi, più o meno complessi, di restauro testuale si pongono per tutte le opere del corpus dantesco e che persistono margini di incertezza non sempre mirrini proprio sull'uso linguistico del padre della nostra lingua. Si aggiunga poi che, in tale situazione, spazio ridotto e fondamento precario è lasciato nella critica dantesca allo studio delle varianti, che ha potuto esercitarsi soltanto sulla tradizione "estragante" delle rime della *Vita Nuova* e su quell'interessante ma circoscritto episodio costituito dal doppio cominciamento del sonetto *Era venuta nella mente mia* (*Vita Nuova* 23, [XXXIV]).

Per quanto concerne le modalità della tradizione, si può affermare che la produzione superstita di Dante presenta tutte o quasi le situazioni possibili: mentre per la *Commedia*, opera ampia e di larghissima diffusione, il testo dovrebbe essere ricostruito dal confronto di circa ottocento codici (ma si vedrà come la mole del materiale abbia infine imposto una selezione) la tradizione della *Vita Nuova*, del *Convivio* e della *Monarchia* è assai meno ricca (una quarantina di codici per le prime due opere, diciotto per la terza) ed è stato quindi possibile prepararne l'edizione con una metodologia di tipo lachmanniano. Ben più ridotta la tradizione del *De vulgari eloquentia*, di cui sopravvivono tre sole copie, mentre del *Fiore* e del *Detto d'Amore*, di certe rime e di certe epistole non resta che un solo testimone; la *Questio de aqua et terra*, infine, è nota soltanto grazie a un'edizione a stampa del 1508. E aggiungiamo che l'opera dantesca ha offerto alla filologia attributiva diverse questioni complesse e stimolanti, alcune delle quali tuttora assai dibattute, come nel caso del *Fiore* (vedi **Esempio Dante, Fiore**).

Se la distanza che separa la personalità dantesca da quella del Petrarca è stata nel corso dei secoli enfatizzata fino a trasformarsi in una opposizione totale e irriducibile fra l'uomo del Medioevo e l'umanista, il poeta e l'artista, il profeta e il letterato, non c'è dubbio che per quanto attiene al nostro discorso quella distanza sia davvero immensa. Il Petrarca, per le assidue e fortunate indagini alla ricerca di antichi codici, che restituivano opere smarrite o contribuivano alla miglior conoscenza delle già note, e per le riflessioni, abbondantemente disseminate nelle opere latine, su questioni attributive, testuali, esegetiche, paleografiche e codicologiche, merita senza dubbio il titolo di iniziatore della filologia umanistica. Ma questo ardore filologico è stimolato in lui solo dalla letteratura latina antica, classica e cristiana; la letteratura volgare, irrimediabilmente confinata a un livello inferiore, non è degna di ricevere le stesse attenzioni. Egli conosce bene la poesia in lingua d'oc e d'oil, e benissimo quella in lingua di sì, compreso ovviamente quel Dante la cui opera maggiore vanamente proclama di non aver voluto leggere negli anni giovanili per non subirne l'irresistibile influsso; come poeta in volgare tributa omaggi ai predecessori, siano essi i rimatori provenzali e italiani che seguono il carro trionfale d'Amore (*Tr. Cup.* IV 28-60) o i maestri che prestano ciascuno un verso a suggerire le stanze della canzone LXX, e piange defunti il vecchio Cino da Pistoia (*Rvf. XCII*) e l'amico Sennuccio del Bene (*Rvf. CCLXXVII*), che la morte ha congiunto a Guittone, Cino, Dante, Francesco degli Albizzi. Ma ai suoi occhi di appassionato cultore dell'antico, le carte che tramandano quella poesia moderna si direbbero prive di fascino, né trova spazio in tutta la sua opera latina e nel suo immenso epistolario una sia pur minima annotazione critica su quei poeti, su un qualsiasi testo in volgare, in prosa o in rima.

Fra i molti libri della sua straordinaria biblioteca che ancora possediamo o di cui abbiamo notizia non figura che un solo codice volgare: quel bell'esemplare della *Commedia* (ora Vat. Lat. 3199) che gli donò il Boccaccio e che non dovette essere dei più amati e dei più

letti, se il meticoloso postillatore dei classici latini non vi appose, in oltre vent'anni, che una sola, brevissima ed enigmatica annotazione. Né la situazione cambierebbe di molto se anche si attribuissero alla sua mano un paio di varianti e qualche segno marginale, decisamente troppo poco per parlare di un Petrarca filologo dantesco. D'altra parte, nella celebre lettera al Boccaccio (*Fam.* XXI 15) è lo stesso poeta ad ammettere la proposta del non nominato Alighieri, ma l'affermazione vale ovviamente anche per i minori (decentisti) le pro-prie singolari predilezioni: «Ea vero michi obiecte calumnie pars altera fuerat, cuius in argu-mentum trahitur quod a prima etate, que talium cupidissima esse solet, ego librorum varia inquisitione delectatus, nunquam librum illius habuerim, et ardentissimus semper in reli-quis, quorum pene nulla spes supererat, in hoc uno sine difficultate parabili, novo quodam nec meo more tepuerim. Factum fateor [...]» («l'altra calunniosa accusa che mi si fa è che io, che fin da quella prima età in cui avidamente si coltivano gli studi, mi compiacqui tanto di far raccolta di libri, non abbia mai ricercato il libro di costui, e mentre con tanto ardore mi diedi a raccogliere libri quasi introvabili, di quello solo, che era alla mano di tutti, strana-mente non mi sia curato. Confesso che è così [...]»; trad. di Enrico Bianchi).

Ma la sensibilità filologica petrarchesca emerge con tutta la sua novità nella cura che il poeta pone nell'allestimento della sua opera, questa volta anche e soprattutto in volgare, e nella conservazione del materiale preparatorio. Si consideri il manoscritto Vat. Lat. 3195, ori-ginale del *Rerum vulgarium fragmenta*, scritto in parte dal segretario del Petrarca, il raven-nate Giovanni Malpaghini, e per la parte restante dallo stesso Petrarca, ma controllato e cor-retto dall'autore fino agli ultimi anni di vita. Il codice è ben più di una trascrizione in bella co-pia dell'ultima redazione del *Canzoniere*. Esso costituisce una vera e propria edizione, nel senso che a questo termine si può dare prima dell'invenzione della stampa: un esemplare cioè che l'autore cura personalmente nei minimi dettagli perché diventi depositario ufficiale e tendenzialmente perfetto della sua volontà, destinato a servire da modello (per il testo, ov-viamente, ma anche per il suo assetto complessivo) alle copie future. È un libro concreto, ma anche, per così dire, ideale, in cui ogni scelta, dall'impaginazione alla disposizione del tes-to, alla stessa grafia, prototipo nobilissimo di quella semi-gotica che tempera le asprezze della scolastica *littera textualis*, per accostarsi al modello della minuscola carolina, è medi-tata per ottenere un oggetto di superiore eleganza. Non è arbitrario pensare che gli autogra-fi danteschi, alla cui perdita così difficilmente ci rassegniamo, fossero di tutt'altra fatta.

Più sorprendente ancora, rispetto a quelle che dovevano essere le abitudini dei con-temporanei, è la cura che il Petrarca ebbe di quegli abbozzi che, anche quando il loro con-tenuto era già stato trascritto in bella copia, venivano tuttavia gelosamente custoditi, nella evidente convinzione che il loro valore intrinseco non venisse meno con l'esaurirsi della lo-ro funzione pratica. Il codice degli abbozzi, oggi Vat. Lat. 3196, raccoglie soltanto una venti-tà di carte, ma sappiamo con certezza che altro materiale era ancora disponibile, in quan-tità forse cospicua, molti anni dopo la morte del poeta. L'impulso alla conservazione non ri-sponde, o non risponde unicamente a una esigenza immediata, e neppure a quella di pre-servare la memoria contro la forza demolitrice del tempo, ma deriverà piuttosto dalla con-vinzione, o diciamo meglio dall'intuizione, che quegli scartafacci costituiscono, più ancora che un'utile testimonianza del lavoro del poeta, una parte sostanziale dell'opera, alla cui piena comprensione offrono un contributo non marginale. Si tratta di un concetto che la critica variantistica, che proprio in quelle carte troverà un oggetto di indagine ideale, elabo-rerà compiutamente soltanto in anni assai più vicini ai nostri (vedi **Esempio Petrarca**).

Se la filologia del Petrarca volgare può dunque iscriversi, in senso lato e con tutte le distin-zioni del caso, nell'ambito della "filologia d'autore", con il Boccaccio si realizza per la prima volta un progetto filologico consapevole, di vastissima portata, che ha come oggetto l'edi-

zione e la diffusione dell'opera di uno scrittore volgare: si tratta, ovviamente, di Dante, l'au-tore venerato con commovente amore, che per tutta la vita Boccaccio non si stancò di pro-porre all'ammirazione dei contemporanei, si trattasse del dottissimo Petrarca o del popolo che nella chiesa fiorentina di Santo Stefano in Badia ascoltava dalla sua voce il più memo-riabile ciclo di *lecturae Dantis*.

Boccaccio allestisce dell'opera in versi di Dante un'edizione pressoché completa (resta-no fuori soltanto le rime "minori"), che al cosiddetto *Trattatello in laude di Dante* dello stes-so Boccaccio fa seguire la *Vita Nova*, una silloge di quindici canzoni (le tre del *Convivio* e le altre che l'editore diceva destinate ai libri di quel trattato che non furono poi composti) e la *Commedia*. Tre sono le copie del poema trascritte dal Boccaccio che ancora si conservano (Toledano 104, 6; Riccardiano 1035; Chigiano L. VI, 213); da una quarta, oggi perduta, si rite-rie che sia stato copiato il Palatino 323. Il testo cui le copie risalgono è quello del già ricor-dato Vat. Lat. 3199, che fu poi inviato al Petrarca, o di un suo "gemello", ritornando, a di-stanza di tempo - il Toledano, che è il più antico, risale agli anni cinquanta, l'ultimo, il Chigia-no, agli anni sessanta se non addirittura all'epoca della pubblica lettura (1373) -, sul suo au-tore prediletto, Boccaccio, copista appassionato e infaticabile, ma spesso distratto e poco scrupoloso, intervenne ogni volta con indebite correzioni congetturali, e introdusse nel tes-to del Vaticano lezioni ricavate da altre fonti. Ne risulta un testo inaffidabile e contaminato, che sconvolge in maniera irrimediabile una tradizione che a pochi decenni dalla morte di Dante Alighieri si presentava già fortemente turbata e complessa. L'intervento del Boccac-cio è peraltro decisivo: i suoi codici, e i moltissimi esemplari che ne derivano, dominano a lungo il campo, costituendo una *vulgata* del poema che sarà accolta anche nella tradizione a stampa (compresa l'aldina curata dal Bembo nel 1502) ed eserciterà la sua autorità fino all'Ottocento. Analoga è la situazione della *Vita Nova*, che il Boccaccio trascrive in due co-dici (il Toledano già ricordato e il Chigiano L. V, 176, che con il Chigiano L. VI, 213 costituiva in origine un solo libro), dai quali discende un gran numero di esemplari manoscritti. Ma il trattamento che l'editore riserva al prosimetro dantesco è particolarmente interessante: egli infatti estrae dal testo e colloca ai margini (oggi diremmo "in nota") le "divisioni" che Dante fa seguire di norma alle poesie. Di questo intervento il Boccaccio si giustifica in una postilla in cui afferma che quelle divisioni «più tosto chiosa appaiono dovere essere che tes-to» e che egli ha peraltro saputo da «persone degne di fede» che lo stesso Dante, negli an-ni della maturità, «si rammaricava d'averle incluse le divisioni nel testo». Il Boccaccio, dun-que, sacrifica il rispetto della volontà dell'autore all'esigenza di rendere l'opera più rison-dente al gusto e alle (vere o presunte) aspettative del lettore, salvo poi inventare, a sua giu-stificazione, una misteriosa testimonianza che gli assicurerebbe il postumo consenso del suo autore. Emerge qui in termini espliciti, forse per la prima volta, una questione che per la nostra filologia diventerà, e per certi aspetti è tuttora, essenziale, cioè se all'editore sia consentito, e fino a che punto, intervenire sul testo, per alterarne elementi grafici, linguisti-ci, di contenuto e di struttura, al fine di agevolare l'approccio di un lettore non specialista che potrebbe altrimenti incontrare difficoltà anche insormontabili. In altre parole, e ponendo l'alternativa in termini estremi, si tratta già qui di stabilire se chi pubblica i nostri classici (quegli autori cioè che dovrebbero raggiungere un pubblico non formato da soli esperti e specialisti) debba porsi "al servizio del testo" o piuttosto "al servizio del lettore".

Per quanto attiene poi alle opere del Boccaccio, basterà qui ricordare che l'autografia del codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino, già intuata da Alberto Chiar, accer-tata poi con sicurezza da Pier Giorgio Ricci e da Vittore Bramba, ha consentito a quest'ulti-mo di allestire su un fondamento sicuro l'edizione critica del *Decameron*. Si aggiunga tut-tavia, anche per rilevarne la distanza dal sorvegliatissimo e quasi perfetto originale del *Can-zoniere*, che questo manoscritto, oltre che lacunoso per la caduta di tre fascicoli, è poco

Boccaccio
"editore" di Dante

L'autografo
del *Decameron*

curato e macchiato da sviste ed errori, che si infittiscono con il procedere della trascrizione. Quanto alla elaborazione dell'opera, lo stesso Branca e altri studiosi sono convinti che un buon numero delle varianti riportate da alcuni manoscritti, in particolare dal codice 482 della Nazionale di Parigi, possano risalire a una o a più redazioni precedenti: ma su questo punto si attendono ancora conclusioni definitive (vedi **Esempio Boccaccio**). Senza affrontare qui l'esame della tradizione delle opere minori in volgare, per cui basterà il rinvio ai classici contribuiti di Vittore Branca, è opportuno ricordare che un interesse particolare rivestono, come primo esempio illustre di «libro-archivio d'autore» (Mordenti), i tre «zibaldoni» autografi – Laurenziano XXIX, 8; Laurenziano XXXIII, 31; Nazionale II, II, 327 (B.R. 50) – in cui il Boccaccio raccoglie materiale di varia natura e interesse (fra i pezzi pregiati, tre epistole dantesche non note da altra fonte, le *Ecloghe* scambiate da Dante e Giovanni del Virgilio, e qualche epistola dello stesso Boccaccio). Destinati a rimanere, probabilmente in fascicoli slegati, sullo scrittoio dell'autore, sono libri poveri, uno cartaceo, gli altri due membranacei ma pallinesti, in cui sono raschiati e piegati i fogli di un corale del XII secolo.

Bibliografia consigliata

- Michele Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Sansoni, Firenze 1915 (rist. anastatica 1965).
- Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del convegno internazionale di Studi Danteschi*, Sansoni, Firenze 1965, vol. I, pp. 1-78.
- Domenico De Robertis, *Sulla tradizione estravagante delle rime della "Vita Nuova"*, in "Studi Danteschi" XLV (1967), pp. 5-84.
- Ginetta Auzzas, *I codici autografi. Elenco e bibliografia*, in "Studi sul Boccaccio", VII (1973), pp. 1-20.
- Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio, edizione fototipica, introduzione di Domenico De Robertis, Archivi Edizioni-Alinari, Roma-Firenze 1974.
- Armando Petrucci (a. c. di), *Libro e scrittura in Francesco Petrarca*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1979, pp. 3-20.
- Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in M. Santegata, A. Quondam (a. c. di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, Ferrara-Modena 1989, pp. 9-23.
- Id., *Libro d'autore e forma-canzoniere. implicazioni petrarchesche*, in "Lectura Petrarca", XI (1991), pp. 259-289.
- Vittore Branca, *La tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, vol. I: *Un primo elenco di manoscritti e studi sul testo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958; vol. II: *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del "Decamerone" con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991.
- Carlo Pulsoni, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano Latino 3199*, in "Studi Petrarcheschi", X (1993), pp. 155-207.
- Alessandro Pancheri, *"Petrarca filologo" e la tradizione romanza: appunti minimi sui "canoni" degli autori volgari nei "Trionfi" e nei "Canzoniere"*, in "Anticomoderno", III: *La filologia*, Viella, Roma 1997, pp. 63-72.
- Gli *Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996), a. c. di Michelangelo Picone e Claude Cazale Bérard, Cesati, Firenze 1998.
- Raul Mordenti, *Problemi e prospettive di un'edizione ipertestuale dello Zibaldone Laurenziano*, in *Gli zibaldoni di Boccaccio*, cit., pp. 361-367.

3. Il Quattrocento

Nella storia della filologia italiana il "secolo senza poesia", vale a dire i cent'anni che separano la morte del Boccaccio dalla rinascita della letteratura volgare tra Firenze e Ferrara,

può essere assunto come utile unità di periodizzazione (dal valore, è ovvio, meramente pratico) solo avvertendo che a determinare il secondo termine cronologico va in questo caso considerato non meno importante l'inizio della diffusione in Italia della stampa a caratteri mobili: volendo fissare una data emblematica, si potrà proporre quella della pubblicazione del primo libro in volgare, il *Canzoniere* petrarchesco impresso a Venezia da Vindelino da Spira nel 1470.

Sono gli anni, diciamo pure "eroici", della filologia umanistica, che seguendo le orme del Petrarca e del Boccaccio rinnova a fondo gli studi classici. È un fenomeno d'importanza straordinaria, che parte dall'Italia per espandersi in tutta Europa: mentre continuano le ricerche e i recuperi di codici nelle biblioteche monastiche, da Oriente inizia, per culminare negli anni intorno alla caduta di Costantinopoli, l'afflusso di codici greci; e con essi arrivano quei dotti bizantini che, se pure in un rapporto che non esclude conflitti e incomprensioni con gli umanisti latini, recano ai nuovi studi un impulso decisivo. I testimoni manoscritti vengono interrogati con una nuova consapevolezza di metodo: si discutono e si confrontano lezioni, si riflette sulla genesi degli errori e sui criteri con cui emendarli, si affrontano senza pregiudizi, con le armi della linguistica, della storia e della filologia questioni interpretative, attributive e di autenticità anche assai spinose (meritamente celebre il caso della presunta donazione di Costantino, smascherata da Lorenzo Valla) con uno spirito entusiastico e pugnace che innesca spesso furibonde polemiche. Tutto ciò nella consapevolezza orgogliosa che ogni scoperta, ogni acquisizione segna un passo avanti, una vittoria che allontana sempre più le tenebre "gotiche" della vecchia cultura.

La filologia umanistica è, soprattutto nei primi decenni del secolo, rigorosamente latina e, più tardi, anche greca; la tradizione volgare, quando non è sprezzantemente rimossa, è spesso ignorata o considerata con sufficienza: ci si accapiglia sulla lezione o sull'interpretazione autentica di un passo di Livio o di Cicerone, non su una *crux* della *Commedia* o di qualche altro poeta antico volgare. Con tutto ciò, e anche senza voler mettere in conto le eccezioni che con il passare del tempo si faranno sempre meno sporadiche, sarebbe ingiusto ed erroneo ritenere che la filologia italiana non abbia nei confronti della filologia umanistica un debito cospicuo, per certi aspetti decisivo. In primo luogo, e ragionando in termini di lungo periodo, si dovrà ricordare che la filologia scientifica di stampo tedesco cui gli italiani si rivolgeranno a fine Ottocento per colmare un ritardo secolare affonda le sue lontane radici proprio nella filologia dei nostri umanisti. Ma soprattutto non si dovrà dimenticare che, alla fine del Quattrocento e nel secolo successivo, quando la filologia italiana vivrà un periodo di autentico rigoglio, i protagonisti di quella stagione non faranno che applicare, con i necessari aggiustamenti, alla letteratura in volgare, i risultati del poderoso lavoro svolto dai vecchi maestri sui testi latini e greci: il debito dei filologi e dei migliori editori cinquecenteschi nei confronti dei grandi del secolo precedente non sarà solo ideale. A questo proposito è opportuno ricordare che la filologia umanistica stabilisce o recupera principi di ecdotica ancora generalmente validi. Nell'opera filologica del Poliziano, per esempio, sono già enunciate e operanti la distinzione fra l'*emendatio ope codicum*, che trova fondamento e conforto nei testimoni superstiti, e che presuppone dunque l'esame sistematico dell'intera tradizione, e l'*emendatio ope ingenii*, da praticare solo nei casi disperati e con estrema cautela, nella scelta fra le varianti, si dà la preferenza a quella che risulti *difficilior* (della quale l'alternativa *facilior* sarà piuttosto indebita banalizzazione di copista); si pratica la *eliminatio codicum descriptorum*; e si definisce, pur con qualche incertezza, il concetto di "archetipo" (vedi **Sezione metodologica**).

D'altra parte, se le avanguardie umanistiche non concepiscono una filologia che non si eserciti sui classici, la vitalità della tradizione volgare, quella delle tre Corone in primo luogo, ma anche quella dei mediocri e minimi rimatori e prosatori tre-quattrocenteschi, è testimo-

niata dall'immensa produzione di manoscritti volgari che ancora si conservano nelle biblioteche italiane e straniere. In Italia il numero delle persone in grado di leggere e di scrivere il volgare è cresciuto enormemente, ed è cresciuta perciò la produzione di letteratura destinata a quel pubblico di lettori non professionisti. Si scrivono libri di ogni sorta: sono oggetti di lusso, membranacei splendidamente scritti e ornati, confezionati in officine prestigiose per committenti d'alto rango, ma anche poveri miscelanei e zibaldoni cartacei di ambiente mercantile e piccolo-borghese; libri "da bisaccia" fatti in casa da quelli che oggi definiremo copisti "per passione". Contengono i capolavori del Trecento, la *Commedia*, il *Canzoniere* e i *Trionfi*, il *Decamerone*, ma anche rime amorose, morali e giocose, novelle spicciolate e cantari anonimi, racconti edificanti, laudi e prediche. Le preoccupazioni di correttezza testuale che assillano gli umanisti sono qui quasi sconosciute: i testi, soprattutto quelli più dimessi, sono modificati, tagliati, manipolati, smembrati e ricuciti nella convinzione che il lettore può rimodellare l'opera a suo gusto, poco curandosi del rispetto di un autore la cui identità stessa è ritenuta dato accessorio se non superfluo (onde il proliferare di testi adespoti o l'abitudine di attribuire i pezzi più disparati ai pochi maestri di cui si conosce il nome).

Nel Quattrocento, soprattutto a Firenze, dove l'orgoglio municipale, la dignità della tradizione volgare trova peraltro difensori prestigiosi anche nell'ambiente umanistico, il caso più illustre è quello di Leon Battista Alberti, umanista bilingue, che con l'iniziativa clamorosa del Certame Coronario (1441) mobilita i rimatori fiorentini per trattare in volgare un tema, l'amicizia, caro alla retorica classica, ma bisognerà ricordare almeno che nella battaglia contro i detrattori di Dante intervengono umanisti di prestigio come Coluccio Salutati, il quale, seguace in questo più del Boccaccio che del Petrarca, loda la *Commedia* e ne cerca esemplari corretti, come Leonardo Bruni, che stende in volgare una biografia dantesca, e come Cristoforo Landino che, ormai vecchio, dà alle stampe un nuovo e fortunatissimo commento del poema.

Ma il superamento definitivo di ogni pregiudizio nei confronti della letteratura in volgare due-trecentesca è segnato infine da una impresa filologica di largo respiro, paragonabile a quelle del Boccaccio, che vede la collaborazione di Lorenzo de' Medici e del Poliziano. Protagonisti del definitivo riscatto della letteratura in volgare, il signore di Firenze e il maggior filologo del tempo allestiscono infatti fra il 1476 e il 1477 la *Raccolta Aragonesa*, vasta antologia lirica inviata in dono a Federico d'Aragona: preceduta da una *Epistola* dedicatoria firmata dal Magnifico ma scritta dal Poliziano, essa consta di una sezione dantesca (la biografia del Boccaccio, la *Vita Nuova* e le rime) e di un'ampia scelta di poesie dei primi tre secoli, dal Notario allo stesso Lorenzo. Perduto l'originale, la raccolta è ricostruibile grazie alle diverse copie superstiti (Firenze, Nazionale, Palatino 204, Parigi, Bibliothèque Nationale, Italia no 554; Laurenziano XC. inf. 37). Il lavoro di recupero e sistemazione è imponente: per Dante, *Vita Nuova* e canzoni si risale alla raccolta del Boccaccio, per i duecentisti si ricercano e si collazionano gli antichi canzonieri.

Bibliografia consigliata

- 7- Vittore Branca, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, 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), Commissione per i Testi di Lingua 1961, pp. 69-83.
- Domenico De Robertis, *La Raccolta Aragonesa primogenita*, in "Studi Danteschi", XLVII (1970), pp. 241-253 (poi in *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-65).
- Guglielmo Gorni, *Storia del Certame coronario*, in "Rinascimento", s. II, XII (1972), pp. 135-181.
- Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1973.

Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, 2^a ediz., Antenore, Padova 1981.

Emilio Pasquini, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Il Mulino, Bologna 1991.

De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario, ediz. critica e commento a c. di Lucia Bertolini, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, Ferrara-Modena 1993.

Carla Batelli, *Poliziano e la critica testuale. Inventurriculari?*, in "Anticonoderno", III: *La filologia*, Viella, Roma 1997, pp. 73-88.

Manoscritto n. 3 della Società Dantesca Italiana, ediz. fototipica, Edimond, Città di Castello 1997.

4. Il libro a stampa

L'originale della *Raccolta Aragonesa* fu certamente un sontuoso codice di dedica, uno di quei libri di lusso che costituivano il vanto delle grandi biblioteche principesche. Da quelle biblioteche continuavano invece a essere esclusi, come dozzinali prodotti di una lavorazione in serie, i libri a stampa che proprio in quegli anni, favoriti dal prezzo competitivo, dalla facile reperibilità in commercio, dalla più agevole leggibilità, cominciarono a conquistare il mercato, tanto più vasto, dei lettori comuni. Ma il signorile disprezzo di chi, come Federico da Montefeltro, non tollerava nella sua biblioteca alcun libro a stampa «ché» riferisce Vespasiano da Bisticci «se ne sarebbe vergognato», non bastò a tenere in vita oltre la fine del XV secolo l'artigianato del manoscritto di pregio: la concorrenza del libro stampato si rivelò ben presto insostenibile. Ai primi stampatori venuti dalla Germania non tardarono ad affiancarsi gli italiani e nel giro di pochi anni in tutte le maggiori città la produzione fu avviata. Il primato, per quantità e qualità fu di Firenze e, più ancora, di Venezia, dove nell'ultimo decennio del XV secolo e nel primo del seguente operò il più celebre dei tipografi italiani, Aldo Manuzio (1449-1515). Le botteghe che producevano manoscritti accusarono il colpo, e molti copisti si diedero ad apprendere la nuova arte.

Naturalmente, il libro a stampa mise in crisi soltanto la produzione di libri manoscritti venali, allestiti su commissione da professionisti e quindi inevitabilmente costosi. Sopravvisse invece, in tutte le sue molteplici forme, il libro manoscritto messo insieme a uso proprio dal privato, che poteva addirittura trovar più comodo e conveniente (il caso non era raro) trarre copia manoscritta da un libro a stampa. E naturalmente prosegue la produzione casalinga di zibaldoni, libri di memorie, cronache, antologie di prosa o poesia. Il libro a stampa è d'altra parte soltanto l'approdo conclusivo di un processo che per il resto si svolge su carte manoscritte: un caso particolare, che ha attirato recentemente l'attenzione degli studiosi, è quello del manoscritto che l'autore o il curatore preparano in vista della stampa e che spesso reca le tracce evidenti (comprese le "ditate" di inchiostro tipografico) del trattamento subito in officina.

Le conseguenze che il graduale passaggio dal libro manoscritto a quello stampato ebbe sulla tradizione dei testi letterari in volgare e sul modo di pubblicarli furono diverse e decisive. Si potrà cominciare osservando che lo stesso concetto di "edizione" cambia radicalmente. L'edizione manoscritta, se è lecito chiamarla così, sia essa allestita dall'autore o da altra persona, si identifica pur sempre in un esemplare unico: se non ne vengono tratte copie la sua funzione di trasmettere il testo fallisce; se viceversa se ne ricavano altri esemplari manoscritti, questi recheranno inevitabilmente alterazioni più o meno gravi e frequenti, e per il testo inizierà un nuovo processo di deterioramento. L'edizione a stampa invece, mettendo in circolazione un numero elevato di esemplari identici (l'eccezione alla regola, vale a dire l'esistenza di modifiche apportate al testo durante la tiratura degli esemplari, produce casi interessanti, ma la sua incidenza è modesta), fissa il testo in una forma molto più stabile, rendendone più facile la sopravvivenza e la diffusione (vedi **Sezione metodologica**).

La nuova arte e la crisi del manoscritto

La cura del testo
a stampa

Ma l'edizione a stampa di un testo, promossa da un imprenditore che agisce per interesse economico e che non ha di solito competenze letterarie (il caso appena ricordato di Aldo Manuzio non è la regola), richiede spesso l'intervento di un curatore che procuri il testo e lo predisponga alla realizzazione tipografica. Nei casi più fortunati a sorvegliare l'edizione sarà lo stesso autore, e in tal caso il libro a stampa avrà a tutti gli effetti valore di originale (ciò che non esclude, naturalmente, la presenza di errori, da imputare al tipografo ma anche allo stesso autore, poco attento nella revisione), quando non si possa o non si voglia ricorrere all'autore, il curatore potrà essere un collaboratore scrupoloso, che valuta le varie fonti disponibili per scegliere la più autorevole e sicura su cui fondare il testo, si astiene dal modificarlo senza necessità, assiste il tipografo in ogni fase del lavoro e ne sorveglia l'opera. Più frequente è però il caso che il curatore lavori in fretta e senza scrupoli, limitandosi a riprodurre una stampa già disponibile o, se non ve ne siano, il manoscritto più agevolmente raggiungibile, e intervenendo sul testo con aggiustamenti e modifiche, tagli e integrazioni più o meno giustificabili. A questo proposito bisogna ricordare che chi stampa e vende libri ha per primo scopo quello di offrire un prodotto che soddisfi le vere o presunte esigenze del pubblico, accade quindi che alle sue pretese si debbano piegare tanto l'autore, che con l'invenzione della stampa comincia a sperimentare l'imposizione delle "correzioni coatte", quanto il curatore, che è spesso indotto o costretto a intervenire sul testo per adattarlo al gusto dei lettori. Le manipolazioni mirano in primo luogo a completare e sistemare testi incompiuti o lacunosi, a tagliare parti ritenute superflue o inadatte, a intervenire sulla lingua per adeguarla all'uso corrente. Non c'è dunque da meravigliarsi se con la diffusione della stampa accade molto spesso di vedere sacrificato al gusto e alle abitudini del lettore (e dunque alle esigenze del tipografo o, più tardi, dell'editore) il rispetto della volontà dell'autore.

La censura

Una diversa forma di coercizione che diviene in breve tempo, e soprattutto a partire dal pieno Cinquecento, anche molto pesante (e che viceversa prima della diffusione del libro a stampa aveva potuto esercitarsi soltanto in forma poco più che simbolica) è quella della censura, con cui le autorità civili e religiose colpiscono opere del passato o del presente, vietandone la stampa (onde il fiorire, in diverse epoche, dell'editoria clandestina e anche il ricorso, per la diffusione di opere proibite, a copie manoscritte), oppure obbligando gli autori stessi o i curatori a revisioni più o meno massicce (che colpiranno, e non c'è da stupirsi, opere come il *Decamerone*, ma anche, e la cosa può oggi apparirci incredibile, la *Vita Nova*).

La letteratura volgare
in tipografia

A partire dagli anni settanta del XV secolo si cominciano a pubblicare i classici della letteratura volgare (nello stesso 1470 escono il *Canzoniere*, come già si è detto, e il *Decamerone*; nel 1472 tocca alla *Commedia*, e poi a Jacopone, Cecco d'Ascoli, Fazio degli Uberti; minore è l'interesse per gli autori del primo Quattrocento, con le eccezioni di Giusto de' Conti e, più ancora, del Burchiello), né tardano ad arrivare a stampa le opere dei maggiori contemporanei (Poliziano, Boiardo, Pulci, e una serie di poeti cortigiani, Tebaldeo e Serafino Aquilano in testa), a un pubblico popolare si rivolgono le stampe di poemetti e cantari, e di altri libri poetici che escono spesso malconci dalle mani degli avidi lettori e sopravvivono, quando sopravvivono, in pochissimi esemplari. L'importanza di queste prime stampe è spesso determinante nella tradizione di un testo letterario: accade infatti spesso che il tipografo che ripubblica un'opera attinga alla prima edizione (*editio princeps*), o a un'altra stampa da essa derivata, che è agevole acquisire e riprodurre, piuttosto che a un manoscritto, più difficilmente reperibile e che non potrebbe in alcun caso essere trasferito a stampa senza un più complesso trattamento preliminare. Ciò significa che di norma, mentre l'*editio princeps*, che ha necessariamente attinto a un manoscritto non di rado perduto (magari proprio perché irrimediabilmente deteriorato durante il processo della stampa), è testimone utile al restauro testuale, la testimonianza delle successive edizioni a stampa, che ripropongono,

con l'aggiunta di nuovi errori, il testo della *princeps*, non ha alcun valore. E ancora: se la *princeps*, per merito di chi l'ha curata o anche soltanto per buona fortuna, avrà potuto attingere da una fonte manoscritta di buona qualità (che potrà anche essere lo stesso autografo), il testo che essa imporrà, e che costituirà la cosiddetta *vulgata* di quell'opera, sarà attendibile; se viceversa la fonte sarà scorretta, il testo che si diffonderà sarà a sua volta inaffidabile.

Un caso fortunato può dirsi quello del *Rerum vulgarium fragmenta*: nel 1472, a soli due anni dalla *princeps*, esce a Padova l'edizione stampata da Bartolomeo Valdigrocco che riproduce con straordinaria fedeltà l'originale (ora codice Vat. Lat. 3195); e sullo stesso originale Pietro Bembo, che del prezioso codice entrerà in possesso parecchi anni più tardi, può confrontare e correggere il testo allestito nel 1501 per Aldo Manuzio; questa edizione, destinata a grande fortuna (come destinato a imporsi sarà alla lunga l'innovativo sistema di punteggiatura e segni diacritici che vi è attuato), è però tanto meno fedele alla lingua dell'originale, che viene spesso costretta a piegarsi a una norma grammaticale già rigidamente definita. Nell'anno successivo il Bembo curò per Manuzio un'edizione della *Commedia* il cui testo fu fondamento alla *vulgata* nei secoli successivi: questa volta il codice utilizzato fu quello posseduto dal Petrarca (Vat. Lat. 3199), che lo stesso Bembo ereditò dal padre e da cui trasse copia per la tipografia nel Vat. Lat. 3197.

Come abbiamo anticipato, molti autori iniziano già nel Quattrocento a occuparsi dell'edizione a stampa delle proprie opere: preparano, o fanno preparare, il manoscritto da mandare in tipografia, seguono il lavoro degli stampatori, correggono le bozze di stampa. La sorte di queste edizioni d'autore non è sempre la medesima. Soprattutto nei primi tempi, non è raro che delle tirature non sopravviva neppure un esemplare e che l'opera ci sia tramandata perciò solo da manoscritti e da edizioni non originali. È il caso dell'opera maggiore del Boiardo, *L'Innamoramento de Orlando* (titolo da preferirsi a quello tradizionale di *Orlando Innamorato*), che intorno al 1482 ebbe una prima edizione a stampa, limitata ai primi due libri e probabilmente sorvegliata dall'autore, di cui neppure un esemplare si è salvato (vedi **Esempio Boiardo**). Più fortunata, nel Cinquecento, la sorte di opere importanti di cui si conservano le edizioni originali, come le *Prose della volgar lingua*, che il Bembo poté curare personalmente. Notissimo ed esemplare il caso del *Furioso*, che fu stampato sotto il controllo dell'autore nella prima (1516), nella seconda (1521) e nella terza edizione (1532), ampliata e corretta. La cura che l'autore dedicò all'ultima edizione del capolavoro fu attentissima, al punto che errori di stampa identificati dall'Arvostio durante la lavorazione furono corretti prima che si completasse la tiratura, con il risultato che le copie residue del poema rivelano alcune differenze. Sorte analoga avrà, nell'Ottocento, la seconda edizione (1840) dei *Promessi Sposi*. Non mancano, naturalmente, edizioni uscite senza che l'autore eserciti alcuna forma di controllo (è il caso della *Mandragola* del Machiavelli) o che l'autore è indotto a pubblicare per contrastare una diffusione, a stampa o manoscritta, avvenuta contro la sua volontà (che è quanto accade, per esempio, al *Cortegiano* di Baldassar Castiglione). Caso esemplare di pubblicazione avvenuta, non solo senza, ma contro l'espresa volontà dell'autore, sarà quello della *Gerusalemme Liberata* del Tasso.

Infine, non sono poche le opere, anche fra quelle oggi considerate capitali, che rimangono inedite fino alla morte dell'autore, e che hanno una più o meno vasta circolazione manoscritta: basterà ricordare che le Stanze furono edite a Bologna solo poche settimane prima della morte del Poliziano (che probabilmente non arrivò a vedere il volume), il *Principe* venne stampato solo nel 1532, mentre le opere del Guicciardini rimasero in massima parte sconosciute fino a molti anni dopo la morte dell'autore.

Bibliografia consigliata

- Gianfranco Folena, *Filologia testuale e storia linguistica*, 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), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1961, pp. 17-40.
- Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1979, pp. 139-156.
- Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia, in Letteratura italiana*, vol. II: *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686.
- Marco Santagata, Amedeo Quondam (a c. di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Istituto di Studi Rinascentali-Panini, Ferrara-Modena 1989.
- Paolo Tivolaro, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, il Mulino, Bologna 1991.
- Id., *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1998.

5. Il Cinquecento

Con le edizioni di Petrarca e di Dante, Bembo e Manuzio sancivano il recuperato prestigio della letteratura volgare; a decretarne il trionfo, adattando a modello sovrano di stile per la poesia e la prosa l'opera volgare di Petrarca e Boccaccio, provvederanno le *Prose della Volgar Lingua* (1525) dello stesso Bembo, nelle quali la difesa del latino come lingua privilegiata della letteratura moderna apparirà ormai frutto dell'osinazione di pochi attardati.

Conseguenza della definitiva riscossa del volgare è la ripresa di interesse per le fonti più antiche e autorevoli della nostra letteratura. Come Petrarca, Boccaccio e i primi umanisti avevano rintracciato e trascritto i codici dei classici latini e greci, così lo stesso Bembo e altri letterati della sua cerchia si mettono a ricercare libri volgari (soprattutto raccolte di rime, ma anche prose narrative) due-trecenteschi: spesso ne traggono copie che, quando gli esemplari non sopravvivono, acquistano valore di testimonianza primaria. Sui margini di quelle copie, o delle stampe via via disponibili, vengono annotate lezioni alternative: sono quei "collettori di varianti" che, riproponendo modelli ben noti alla filologia umanistica, già si configurano come abbozzi di edizioni critiche.

Riemergono codici volgari le cui tracce si erano perdute (o riperdute, dopo il primo recupero all'epoca del Magnifico e della *Raccolta Aragonesa*): Bembo mette le mani su un canzoniere, poi disperso, affine al Chigliano L. VIII. 305, e si procura, tramite l'amico Giulio Camillo, la copia (ora codice Vat. Lat. 3214) di un altro manoscritto, oggi pure irripetibile, contenente il *Novellino* e un'antologia poetica duecentesca. Mario Equicola ritrova l'Escorialense, Angelo Colocci il Vaticano Latino 3793, su cui lascia annotazioni e postille e da cui fa trarre copia (l'attuale Vaticano Latino 4823), mentre da tre diversi codici appartenuti al Bembo, a Giovanni Brevio e a Lodovico Beccadelli attinge l'abate fiorentino Lorenzo Bartolini per mettere insieme una sua preziosa raccolta, ora alla Biblioteca dell'Accademia della Crusca. L'eccezionalità riconosciuta al modello petrarchesco stimola nuove ricerche sulla sua produzione volgare: lezioni desunte da perduti autografi dei *Trionfi* sono scrupolosamente annotate nei cosiddetti "apografi" cinquecenteschi, mentre, giovandosi di abbozzi più abbondanti di quelli ora raccolti nel Vat. Lat. 3196, ancora il Bembo può istituire nelle *Prose* affroni di ordine stilistico che possono essere considerati come i primi tentativi di critica delle varianti.

Se i risultati delle indagini sulla letteratura antica di molti studiosi e appassionati, noti e ignoti, rimangono spesso consegnati a carte manoscritte, non mancano importanti esiti a stampa. Allievo del Bembo, delle cui *Rime* sarà editore postumo, è, per esempio, quel Carlo

Guatteruzzi che nel 1525 dà la prima edizione moderna del *Novellino*. Ma l'impresa più importante, per il recupero e la diffusione della poesia delle origini, è l'allestimento, curato per gli editori fiorentini Giunti dallo studioso e rimatore Bardo Segni, dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, l'antologia nota come "Giuntina di rime antiche". Uscito nel 1527, l'agile volumetto in carattere corsivo aldino riunisce in 142 carte 289 testi di 23 autori (più qualche anonimo) quasi tutti duecenteschi e toscani. Destinata a fornire per secoli il testo base della poesia italiana antica, riprodotta in molte antologie e edizioni successive, la Giuntina è frutto di una esplorazione a largo raggio, che attinge a fonti diverse: alla tradizione boccacciana fanno capo le liriche della *Vita Nova* e le canzoni dantesche, mentre per le altre rime l'esame della lezione fa emergere legami ora con la tradizione veneta dell'Escorialense, ora con quella che alimenta la *Raccolta Aragonesa*, ora addirittura con il Palatino 418, il più antico dei canzonieri duecenteschi; ma la fonte può anche essere del tutto sconosciuta, come per i sonetti di Dante da Malano, che proprio per l'assenza di altre testimonianze furono a lungo e ingiustamente sospettati di apocriefa.

Una conferma del ruolo centrale della Giuntina è offerta dalla sopravvivenza di parecchie copie che recano, nei margini o in fogli aggiunti, postille e varianti: ad apporre furono lettori sconosciuti, ma anche studiosi ben noti, come Vincenzio Borghini, Lorenzo Bartolini, Giovanni Galvani, Francesco Sadoletto.

Proclamato dal veneto Bembo, il primato della letteratura toscana trecentesca, con l'accesso diretto a costituirsi come modello della lingua letteraria d'Italia, fu largamente riconosciuto (si pensi all'Ariosto, che sottopose a revisione, per depurarla dalle tracce "padane", la lingua del primo e del secondo *Furioso*) e fu naturalmente sostenuto con forza soprattutto a Firenze, anche se non mancarono voci di dissenso nei confronti di alcune posizioni bembiane, soprattutto da parte dei difensori di Dante, che nelle *Prose* era stato posposto al Petrarca, e di coloro che sostenevano i diritti del fiorentino contemporaneo. Certo è che, anche in accordo con la politica culturale del duca Cosimo I de' Medici, le indagini sui testi antichi toscani, depositari della lingua nella sua aurea purezza, coinvolsero molti studiosi, il più illustre e autorevole dei quali fu il fiorentino Vincenzio Borghini (1515-1580). Monaco benedettino, priore dell'Ospedale degli Innocenti, Borghini mise a frutto il bagaglio di conoscenze e di esperienze accumulato dalla filologia degli umanisti (che in Firenze aveva dato le prove maggiori con il Poliziano e che in quegli anni riconosceva come suo massimo rappresentante Pier Vettori), ma già chiaramente intese che i problemi della filologia greco-latina, che opera su testi in lingua letteraria e morta, affidati a una tradizione eminentemente colla, non erano gli stessi di una filologia "moderna", che opera su testi in lingua viva, e dunque non regolata da una norma grammaticale cristallizzata, e la cui tradizione è affidata a copisti diversi per interessi e cultura. Borghini fu straordinario conoscitore della poesia e più ancora della prosa due-trecentesca; i suoi interessi, oltre che storici e critici in senso più ampio, furono insieme linguistici e filologici; né poteva essere diversamente, poiché la conoscenza dell'autentica lingua fiorentina antica, che si proponeva a modello del volgare letterario, non si poteva raggiungere se non attraverso l'esame rigoroso delle testimonianze antiche nei loro dati testuali, e prima ancora codicologici e paleografici. È singolare che Borghini, che lasciò incompiuti molti dei suoi scritti (in larga parte tuttora inediti) abbia dedicato gran parte delle sue cure editoriali a testi, come il *Decamerone* o il *Novellino*, che la commissione di esperti da lui presieduta aveva il compito di "rassettare", cioè di ridurre in forma tale da soddisfare le esigenze della censura contorriorformistica, ma è innegabile che in questo compito di censore, accettato peraltro a malincuore, Borghini rivelò tutta la sua competenza, esaminando con criteri sicuri la tradizione, valutando con precisione le diverse lezioni, ricostruendo la personalità, la cultura, le abitudini dei copisti. Le sue riflessioni sul problema dell'edizione dei testi in prosa del XIII e del XIV secolo sono esposte lucida-

(14)

mente nelle *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decamerone* (1574) e nella incompiuta *Lettera intorno a' manoscritti antichi*; in quest'ultima le considerazioni sul testo del *Decamerone* e sulla *Cronica* dei Villani toccano alcuni dei concetti nodali della filologia moderna e italiana. Per quanto attiene alla ricostruzione del testo, Borghini sostiene la necessità di confrontare il maggior numero possibile di testimoni, ma avverte che non si deve «farne carovana», e che il confronto deve consentire di riconoscere i più attendibili, senza peraltro escludere che, in casi eccezionali, si possa dar credito privilegiato a un testimone di straordinaria autorevolezza (ma se è vero che vi sono testimoni tanto scorretti da risultare inservibili, è quasi impossibile trovarne uno che sia «rintato et per tutto perfettissimo»). L'azzardo dell'*emendatio* congetturale deve essere evitato, ed è necessario indagare sulle origini delle alterazioni, tenendo conto del carattere e della cultura dei copisti. Questi poi si dividono in tre tipi, alla cui individuazione concorrono osservazioni inedite di ordine paleografico: quelli che scrivono i libri «a prezzo», e che per la loro ignoanza e trascuratezza commettono spesso errori madornali; i saccenti che «a bello studio pensando di far meglio, volsono errare»; e infine quelli che copiano «per piacere o per onesto esercizio», che quando sono fedeli sono senz'altro i migliori (e fra questi è ricordato il più celebre dei copisti del *Decamerone*, Francesco d'Amareto Mannelli, che scrisse nel 1384 il codice ora Laurenziano XLII. 1), ma che spesso, «faccendo per loro stessi et per uso loro proprio», hanno ritenuto lecito alterare e tagliare, il testo a proprio gusto. Punto centrale della riflessione borghiniana è il rispetto per il testo antico si astenga dal modificarlo per adattarlo alla mutata situazione linguistica, in questo modo egli si opponeva alla prassi corrente fra gli editori del suo tempo che, anche quando dichiaravano l'assoluta fedeltà a testimoni sempre presentati come autorevolissimi, non esitavano a rassettarne massicciamente i testi antichi, nell'intento di renderli meno ostici ai lettori.

La convinzione che i testi letterari dei primi tre secoli potessero essere ammodernati nella lingua, nella metrica, negli stessi contenuti (anche a prescindere dai condizionamenti della censura) era in realtà largamente diffusa ed ebbe esiti variamente incisivi: se per i testi toscani potevano bastare ritocchi all'assetto fonetico-morfologico e la sostituzione di qualche vocabolo desueto, sulle poche opere di area non toscana che continuarono a circolare si intervenne in modo più radicale. È il caso del poema bolairesco che fu riproposto al pubblico nel rifacimento del Berni, e la cui veste linguistica originale venne così dimenticata fino al recupero ottocentesco (vedi **Esempio Bolardo**).

Meno acuti che in Borghini sono gli interessi filologici di altri studiosi fiorentini del pieno e dell'ultimo Cinquecento, in cui prevale invece l'attenzione per l'aspetto linguistico, e se le indagini, soprattutto di ordine lessicale, sul volgare toscano o fiorentino delle origini richiedono il recupero e lo studio di manoscritti antichi, le questioni testuali e la storia della tradizione, che pure non sono ignorate, non stimolano riflessioni altrettanto lucide: ciò vale anche per Benedetto Varchi (1503-1565) e per Leonardo Salviati (1540-1589), rifondatore e animatore dell'Accademia della Crusca, di cui si devono ricordare almeno gli *Avvertimenti della lingua sopra il "Decamerone"* (1586). Una menzione si deve peraltro a Fulvio Orsini, erudito e bibliofilo (1529-1600) che si occupò principalmente di filologia classica, ma che ha meriti immensi per avere raccolto, e poi donato alla Biblioteca Vaticana, uno cospicuo numero di codici volgari, e fra questi l'originale (Vat. Lat. 3195) e gli abbozzi (Vat. Lat. 3196) del *Canzoniere*; e al fiorentino esule Jacopo Corbignelli (1535 o 1536-1590), che a Parigi pubblicò nel 1577 la *princeps* del *De vulgari eloquentia* (solo una versione italiana era stata divulgata a stampa da Gian Giorgio Trissino nel 1529) e nel 1589 quella della *Bella mano* di Giusto dei Conti, con l'importante appendice di un *Racconto di antiche rime di versi toscani oltre a quelli dei X libri* (cioè della Giuntina). E un merito particolare si deve riconoscere al

modenese Giovanni Maria Barberi (1519-1574), filologo provenzalista, che da un «antico libro siciliano» trasse copia della canzone *Pir meu cori alligari* di Stefano Protonotaro, unica, e perciò quanto mai preziosa, testimonianza in cui un testo della scuola siciliana presenta l'originale colorito linguistico.

Bibliografia consigliata

Santorre Debenedetti, *Nuovi studi sulla giuntina di rime antiche*, Lapi, Città di Castello 1912.
 Id., *Le canzoni di Stefano Protonotaro* (1932), in *Studi filologici*, con una nota di Cesare Segre, Franco Angeli, Milano 1986, pp. 27-64.
 Sonetti e canzoni di diversi autori toscani, introduzione e indici di Domenico De Robertis, Le Lettere, Firenze 1977.
 Giuseppe Frasso, *Studi sul "Return Vulgarium Fragmenta", e i "Triumphii"*, vol. I: *Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, Antanore, Padova 1983.
 Vincenzo Borghini, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a c. di Gino Belloni, Salerno Editrice, Roma 1995.
 Carlo Pulsoni, *Pietro Bembo filologo volgare*, in "Anticomoderno", III: *La filologia*, Viella, Roma 1997, pp. 89-102.
 Emilio Pasquini, *Il testo fra l'autografo e i testimoni di collazione*, in I "Triumphii" di Francesco Petrarca, a c. di Claudia Berra, Cisalpino, Milano 1999, pp. 11-45.

6. Il Seicento e il Settecento

Il magistero di Borghini e la filologia cinquecentesca in generale non hanno eredi nel Seicento; mentre continuano le polemiche e le indagini sulla lingua, e si moltiplicano in particolare le accuse e le difese all'operato della Crusca (che nel corso del secolo pubblicò le prime tre edizioni del *Vocabolario*), gli studi filologici sono quasi del tutto trascurati. Causa principale di tale abbandono, che colpisce la filologia italiana, ma anche quella classica, che viceversa andava affinandosi in quegli anni fuori d'Italia, è la caduta di interesse da parte dei letterati e dei lettori per le opere del passato, di cui solo pochi capolavori si continuano a ristampare (la *Commedia* non ha che tre edizioni in tutto il secolo).

Vi è tuttavia almeno un ambito in cui l'erudizione seicentesca può vantare meriti cospicui nei confronti della filologia dei secoli successivi. Per ciò che attiene alla conservazione dei testimoni (prima ed essenziale tappa di ogni operazione filologica), bisogna infatti ricordare che nel Seicento si costituiscono o si arricchiscono in modo decisivo alcune delle grandi biblioteche italiane private e pubbliche, e che in esse trova ricetto, e, in qualche caso, anche una prima illustrazione, quel ricchissimo materiale soprattutto manoscritto su cui lavoreremo eruditi e filologi del Settecento e dell'Ottocento. Se il pensiero va subito alla Biblioteca Ambrosiana, che per volontà del cardinale Federico Borromeo fu aperta al pubblico nel 1609, bisognerà ricordare anche quella immensa raccolta che nel 1714 fu legata alla città di Firenze dal bibliofilo ed erudito Antonio Magliabechi (1633-1714) e che diventerà il nucleo su cui si costituirà la Biblioteca Nazionale Centrale. Ancora a Firenze si costituiscono la Riccardiana e la Marucelliana; mentre nella raccolta del letterato e scienziato Francesco Redi (1626-1698) entrano alcuni dei cimeli più importanti della nostra letteratura antica (la raccolta passerà infine alla Laurenziana nel 1820). Un discorso a parte merita la Vaticana: arricchitasi grandemente per il legato dell'Orsini (1600), la biblioteca pontificia vide utilizzati e illustrati a stampa alcuni dei suoi pezzi più pregiati: a Leone Allacci dobbiamo la raccolta dei *Poeti antichi raccolti da' codici manoscritti della Biblioteca Vaticana e Barberina* (Alecci, Napoli 1661), a Federico Ubal dini la pubblicazione

La nascita delle grandi biblioteche

ne, nel 1642, delle *Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale*, cioè del codice degli abbozzi.

Lo sviluppo delle ricerche storiche ed erudite, che è carattere peculiare del XVIII secolo, coinvolge anche gli studi letterari: se la filologia non segna progressi sostanziali sul piano del metodo, importante è l'affinarsi di discipline confinanti e "ausiliarie", mentre il riaccendersi dell'interesse per la letteratura antica, che il classicismo dell'Arcadia esalta nella sua polemica contro il cattivo gusto barocco, stimola una ripresa dell'attività editoriale che produce spesso testi poco affidabili o malamente pasticciati (fino al limite del falso integrale, di cui proprio in questo secolo si confezionano esemplari memorabili, e non solo in Italia: pensiamo all'*Ossian* di Macpherson, il più importante falso della letteratura occidentale moderna); essa tuttavia costituisce condizione necessaria, non meno dell'esplorazione e della catalogazione delle grandi biblioteche pubbliche e private, per la stesura delle prime sistemazioni storico-letterarie di ampio respiro (Creghinbeni, Quadrio, Tiraboschi). Fra i grandi eruditi del secolo, a fianco del più insigne di tutti, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), che recupera fra tanti monumenti storici dei secoli passati anche un capolavoro della nostra prosa trecentesca come la *Cronica di anorlino romano*, e che trattando *Della perfetta poesia italiana* (1706) sostiene che «la venerazione da noi dovuta all'antichità» richiede indagini sulla tradizione manoscritta e nuove edizioni della poesia delle origini, vi sono bibliofili che si dedicano con tenacia alla ricerca di manoscritti antichi, come Apostolo Zeno (1668-1750), la cui ricchissima biblioteca entrerà, solo in parte purtroppo, nella Marciana, e accanto ai maggiori, fra i quali ricordiamo almeno il veronese Scipione Maffei (1675-1755) e il fiorentino Domenico Maria Manni (1690-1788), tanti eruditi locali raccolgono, e pubblicano in parte, un'imponente quantità di materiali, diffondendo per via epistolare o nei primi periodici letterari notizie di autori, di opere, di manoscritti e di antiche stampe. Gli studiosi settecenteschi lavorano spesso piuttosto sulla quantità che sulla qualità e cadono di frequente in errori anche grossolani; le loro opere ci appaiono talvolta viziate dalla mancanza di ordine e dalla superficialità dei giudizi critici; tuttavia il debito della filologia otto-novecentesca nei loro confronti rimane cospicuo. In alcuni settori poi si registrano progressi decisivi, rispetto ai quali il primo Ottocento segnerà non di rado un innegabile arretramento: ciò vale per la catalogazione e l'illustrazione delle raccolte di codici delle grandi biblioteche (premessa indispensabile all'esercizio del restauro filologico) che ha in Italia un esempio eccellente con i cataloghi dei manoscritti laurenziani allestiti da Angelo Maria Bandini (1726-1800). Quanto alle edizioni di testi antichi, tornano a stampa autori trascurati da tempo, e non mancano pubblicazioni di inediti tre e quattrocenteschi: è il caso dell'*Storia della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), corredata da testi dei primi secoli attirati direttamente a fonti manoscritte. Riemergono, in una sillabe significativamente intitolata *Delizie degli eruditi toscani, raccolte dal padre Idefonso da San Luigi* (Firenze 1770-1789), versi dimenticati di Antonio Pucci e ritorna, dopo l'oblio seguito alle fortune cinquecentesche, Giusto de' Conti. Fra i recuperi dei quattrocentisti toscani si possono ricordare quelli di minori come il Montemagno e il Tinucci, ma più significativo è quello del Burchiello, di cui si stampa nel 1757 a Livorno (ma nel frontespizio è indicata Londra, onde l'edizione è nota come "pseudonordinese") una raccolta, *Rime del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchellesca*, destinata a fare testo fino a ieri (vedi **Esempio Burchiello**), ma che riunisce sotto il nome del barbiere-poeta una quantità di materiale incerto o senz'altro spurio. D'altra parte, i responsabili delle edizioni settecentesche, non di rado coperti dall'anonimato, si concedono spesso pesanti arbitri: non si tratta solo di una disinvoltura che a noi pare senz'altro eccessiva (ma sulla cui necessità vi è generale accordo) nell'aggiustare i

testi, troppo rozzi per l'orecchio moderno, per quanto concerne la lingua, il lessico, la metrica; gli interventi mirano anche a integrare parti mancanti, a correggere senz'altro, e senza che il lettore ne sia avvertito, errori effettivi o presunti, ad azzardare attribuzioni prive di qualsiasi fondamento.

Il passo successivo, quando il desiderio di produrre testi inediti si accompagna alla mancanza di scrupoli e all'ebbrezza dell'azzardo, è la confezione del falso. Merita qui di essere ricordato il più geniale falsario nel campo della lingua e della letteratura antica, il ferrarese Girolamo Baruffaldi (1675-1755). Alla storia della lingua pertiene la straordinaria "pattaca" dell'iscrizione del duomo di Ferrara, smascherata finalmente da Angelo Monteverdi (1886-1967), a quella della filologia la confezione dell'antologia di *Rime scelte dei poeti ferraresi* (1713), frammento a materiale noto e autentico, c'è un buon numero di testi attribuiti a ferraresi più o meno illustri, ma tutti usciti dalla penna del Baruffaldi. Non si tratta di un episodio marginale: i presunti rimatori ferraresi dei primi secoli trovarono estimatori di rango come Foscolo e Carducci, e ingannarono Leopardi, che aprì la *Crestomazia poetica* con due leggiadri sonetti spacciati da Baruffaldi come di Brunelleschi e di Leonello d'Este, e lasciò filtrare nei *Canti* segni evidenti della lettura di una fortunatissima canzone macabra pseudoquattrocentesca.

Nella diffusa indifferenza per questioni di metodo, si segnala almeno un'eccezione, che riguarda non a caso il problema che resterà centrale per la nostra filologia, quello del testo della *Commedia*. Contro quanti non ritenevano di doversi discostare dal testo della *vulgata* aldina, e contro l'edizione del poema «ridotta a miglior lezione» dagli Accademici della Crusca (1716), intervenne nel 1775 il veronese Bartolomeo Perazzini con le sue *Corrections et adnotations in Dantis Comœdiarum*, mettendo a frutto le indicazioni di metodo che venivano da quanti, in Italia e all'estero, si occupavano di filologia biblica. Il Perazzini sosteneva la necessità di procedere a un confronto sistematico dei codici, di adottare con rigore il criterio della *lectio difficilior*, di localizzare i testimoni e studiarne le particolarità linguistiche; pur senza trarne conseguenze definitive, dimostrava di aver chiaro il concetto che un gruppo numeroso di codici di comune ascendenza non ha maggiore autorità di un testimone isolato e indipendente. Le considerazioni del Perazzini suscitavano qualche reazione polemica, ma di fatto non ebbero seguito: del testo della *Commedia* ci si comincerà a occupare seriamente solo molti anni più tardi, e non per merito di studiosi italiani.

Bibliografia consigliata

- Antonina Tissoni Benvenuti, *Appunti sull'antologia dei poeti ferraresi di Girolamo Baruffaldi*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXVI (1959), pp. 18-48.
 Carlo Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, in "Italia Medioevale e Umanistica", VII (1964), pp. 84-99.
 Angelo Monteverdi, *Lingua italiana e iscrizione ferrarese e storia dell'iscrizione ferrarese*, in *Cento e Duecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1971, pp. 7-24 e 25-95.
 Maria Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Olshki, Firenze 2000.

7. Il primo Ottocento

I primi decenni del XIX secolo non furono felici per la nostra filologia, che accumulò un ritardo grave rispetto ai più avanzati paesi stranieri. La tradizione erudita settecentesca ebbe pochi eredi e la cura delle edizioni di letteratura antica e moderna fu spesso assunta da vo-

I falsari: Girolamo Baruffaldi

Bartolomeo Perazzini

lonterosi ma sprovvediti dilettanti. Il giudizio sferzante con cui Leopardi, filologo classico di notevole statura, liquida in celebri lettere l'ambiente culturale romano non può naturalmente essere esteso senz'altro a realtà più ricche e dinamiche, ma è indubbio che gli intellettuali di maggior valore e prestigio dell'Italia neoclassica e romantica ebbero scarso interesse per le discipline filologiche; confinate a un rango servile, quasi espressione di un retaggio pedantesco, rispetto al più nobile esercizio della critica letteraria. Non è un caso che tocchi ai puristi, cioè a coloro che vengono additati come i più attendaci nel panorama culturale del secolo, perseverare nella ricerca e nella pubblicazione di testi antichi, anche se al merito di recuperare testi sconosciuti questi difensori e propugnatori della lingua dell'aureo Trecento non uniscono quasi mai quello di pubblicarli in modo corretto. Per tali edizioni si ricorre spesso a codici, ma la mancanza di cataloghi sufficienti (anche la codicologia e la catalogazione dei manoscritti sono in crisi, e l'esempio dei Bandini non ha seguito, almeno per le grandi biblioteche) impedisce indagini sull'effettiva consistenza della tradizione: anche quando si conoscono più testimoni, il confronto è condotto in modo soggettivo e si finisce di solito per adottarne uno (che sarà magari quello più a portata di mano) correggendolo qua e là con lezioni di altri, e intervenendo, spesso senza neppure avvertire, con congetture e interpolazioni. Si aggiunge che le scarse cognizioni paleografiche e l'abitudine di affidare ad altre persone (bibliotecari, scrivani, corrispondenti ecc.) la consultazione e la trascrizione di testimoni lontani producono frequenti errori di lettura e infortuni di vario genere.

Un trattamento non meno disinvolto, a giustificare il quale spesso non bastano ragioni economiche o il timore di rendere un cattivo servizio all'autore divulgandone opere incomplete o imperfette, si riserva in molti casi anche a testi recenti, sui quali i curatori intervengono per aggiungere parti mancanti, costruendo, con suture più o meno vistose e arbitrarie, strutture che l'autore non aveva realizzato e chiaramente concepito. Il caso più noto è quello dell'edizione postuma del *Giorno* pariniano, in cui Francesco Reina provvede a dare forma compiuta a un'opera che era tale soltanto per la prima parte (vedi **Esempio Parini**). Quanto ai criteri da adottare per la resa grafica e fonetica dei testi antichi, la prassi corrente prevede ancora interventi massicci, anche se non mancano esempi di trascrizioni diplomatiche o semi-diplomatiche che adottano i modelli delle trascrizioni di documenti non letterari. Dietro a queste scelte, però, si cela spesso la casualità o l'indolenza, piuttosto che l'esigenza di mantenere inalterata la fisionomia del documento.

Del livello men che modesto della filologia italiana del primo Ottocento testimoniano fenomeni diversi, ma ugualmente allarmanti. Continuano a proliferare i falsi, che la diffusa incompetenza degli italiani, soprattutto in fatto di lingua antica, non riesce a smascherare. Il caso più noto è quello delle famigerate Carte d'Arborea, manoscritti di misteriosa provenienza, il cui contenuto avrebbe dovuto documentare l'attività poetica di un gruppo di rimasti sardi del XII secolo. Una commissione di esperti berlinesi denunciò senza appello la grossolanità del falso, ma per molti anni ancora alcuni studiosi italiani si ostinarono a difendere l'autenticità di quelle carte, sedotti dall'idea che grazie a quella scuola di Sardegna l'Italia avesse annullato il vergognoso ritardo rispetto alla poesia di Provenza e di Francia.

Altro segnale inquietante è la perdita di cognizioni importanti già acquisite e diffuse in passato. E qui si dovrà ricordare come la nozione dell'autografia petrarchesca del codice Vat. Lat. 3195, che sopravviveva ancora all'inizio del XVIII secolo, fosse già scomparsa all'inizio dell'Ottocento; al punto che negli anni ottanta ne fu salutata con entusiasmo, ma non senza vergogna per gli italiani, la riscoperta da parte di un filologo francese, Pierre de Nolhac.

D'altra parte, sono spesso gli stranieri a intervenire con autorità e con risultati importanti nel campo della filologia nostrana. Il maggior filologo danese di questi anni è il tedesco Karl Witte (1800-1883), che pubblica nel 1862 una importante edizione della *Commedia*: il testo, risultato di una vasta indagine sulla tradizione e della collazione di quattro codici tre-

centeschi (e fra questi l'autorevolissimo codice Laurenziano S. Croce XXVI sin. 1, scritto da Filippo Villani), è molto più sicuro e attendibile di quello affermatosi con l'Aldina del 1502. Ed è italiano di nascita, ma lavora e pubblica in Inghilterra, l'esule Antonio Panizzi, che nel 1830-1831 stampa l'*Orlando Innamorato* nella versione autentica del Boiardo, da secoli abbandonata in favore del rifacimento bernesco (vedi **Esempio Boiardo**). Meriti analoghi non può vantare invece nel campo della filologia l'altro e più illustre italiano in quegli anni esule anch'egli in Inghilterra, Ugo Foscolo: modesto è il contributo delle sue riflessioni sul testo della *Commedia*, e l'edizione delle opere di Raimondo Montecuccoli risulta inquinata da gravi arbitri.

Bibliografia consigliata

- Ezio Raimondi, *Per le Opere di un guerriero*, in *Anatomie secentesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966, pp. 119-138.
 Sebastiano Timpanaro, *Ancora sul Foscolo filologo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXIII (1965), pp. 149-158.
 Id., *La filologia di Giacomo Leopardi*, 2ª ediz., Laterza, Bari 1977.
 Carlo Dionisotti, *Panizzi professore* (1980), in *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998, pp. 209-226.
 William Spaggiari, *Panizzi e l'Orlando Innamorato*, in *I libri di Orlando Innamorato*, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, Ferrara-Modena 1987, pp. 145-150.
Carteggio D'Ancona-Vitale, con un'appendice sulle *faux cartes d'Arborea*, a c. di Rosario Pirraudi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1991.
Le carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo, Atti del convegno a c. di Luciano Marrou, AM&D, Cagliari 1997.

8. Il secondo Ottocento e la scuola storica

L'avvio del mutamento decisivo, che vedrà la filologia italiana recuperare infine il grave distacco nei confronti di quella d'oltralpe (prima soprattutto germanica, poi anche francese) può essere fissato agli anni sessanta del secolo, quando negli studi letterari si viene delineando, e poi rapidamente affermando, un nuovo indirizzo, variamente denominato in passato, ma che oggi concordemente si definisce "scuola storica". In opposizione sempre più netta alla critica estetica, che aveva avuto il suo massimo rappresentante in Francesco De Sanctis (e che appunto nella *Storia della letteratura italiana* [1870] ebbe il più memorabile, ma anche ultimo prodotto), la nuova scuola indicava nell'accertamento del fatto, nella ricostruzione oggettivamente documentata del quadro storico il compito primario dello studioso. La filologia, in quanto disciplina istituzionalmente positiva e scientifica, recuperava, dopo decenni di abbandono, una posizione centrale, nella generale convinzione che la riflessione critica poteva trovare solido fondamento solo nella certezza del testo, e nella sempre più diffusa e allarmata consapevolezza che le edizioni dei nostri classici (Dante in testa), quando non mancavano del tutto, erano comunque gravemente inaffidabili. Pur largamente affermata, l'esigenza di una riscossa filologica non poté tuttavia trovare rapida soddisfazione: la strumentazione già proficuamente collaudata all'estero rimase a lungo impraticabile per gli esponenti della prima generazione, che trovarono più agevole e sicuro concentrarsi nella ricerca erudita e poco progredirono, per quanto concerne in particolare le tecniche ecdotiche, rispetto ai puristi di inizio secolo. I risultati più importanti arriveranno più tardi, quando i

primi maestri avranno ormai passato la mano, e mentre già comincia a profilarsi il contratto di una nuova scuola estetica, che riconosce il primato di Benedetto Croce.

Il 1860 può essere indicato come l'anno di svolta, per la concomitanza di avvenimenti in vario modo determinanti. La nascita dello stato italiano promuove un rinnovamento della politica culturale che, pur fra le immense difficoltà di ordine organizzativo ed economico, si sforza di restituire prestigio alle diverse istituzioni, alla scuola, all'università. Segno di questo rinnovamento (che è anche sveciamento anagrafico) è la nomina, appunto nel 1860, di due venticinquenni toscani, Giosue Carducci e Alessandro D'Ancona, sulle cattedre di Letteratura Italiana delle Università di Bologna e di Pisa. Autonomia rispetto all'università, ma capace di collaborare proficuamente con i suoi esponenti più intraprendenti (compresi i due già citati, e specialmente il secondo) è la Commissione per i Testi di Lingua, fondata a Bologna nel 1860 e affidata alla presidenza di un maturo ma infaticabile, purista faentino, Francesco Zambini (1810-1887); suo compito è quello di ricercare e pubblicare testi letterari dei primi secoli, giovandosi della disponibilità delle molte biblioteche che con l'unità hanno aperto le porte agli studiosi. Ma grazie all'intraprendenza zambiniana la Commissione saprà andare oltre il programma prefissato: alla collana maggiore, la "Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua" si affiancheranno un'importante "Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII" e, dal 1868, "Il Propugnatore", prima rivista italiana in cui troveranno spazio, in forzata coabitazione con vecchi puristi, i filologi della nuova scuola. Criticato spesso, e non senza ragione, per le sue edizioni di testi antichi (vedi **Esemplio Bel Gherardino**) Zambini diede prova della sua vasta competenza bibliografica in quel repertorio delle *Opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV* (1884; 4^a ediz.) che, con il *Supplemento* di Salomone Morpurgo (1929), costituisce tuttora un utile strumento nelle indagini sulla tradizione della letteratura antica.

Carducci e i suoi allievi non contrulirono nella scuola storica, e anzi con alcuni dei suoi esponenti più intransigenti e pugnaci il professore bolognese arriverà a scontrarsi aspramente. Tuttavia non si può negare che egli condivise con i fondatori (di D'Ancona in particolare fu amico e collaboratore in anni cruciali, prima di allontanarsene per contrasti politici e accademici) molti dei punti essenziali del programma, comprese le istanze filologiche. Premesso che Carducci, e come lui la maggior parte dei suoi scolari diretti, non possedette mai, e quindi non poté applicare sistematicamente, gli strumenti del metodo filologico elaborato in Germania e noto, non del tutto a ragione, come "metodo di Lachmann" (vedi **Sezione metodologica**), non c'è dubbio che la sua attività editoriale, soprattutto nell'ambito della poesia antica, riveli interessi e competenze di ordine filologico che invano si cercherebbero in studiosi della precedente e della sua stessa generazione. Nelle imprese in cui il problema della definizione del testo era essenziale (pensiamo qui alle edizioni delle *Cantilene e Ballate*, *stambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, delle *Rime dei memoriali bolognesi*, delle *Poesie di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, delle rime di Matteo Frescobaldi o del Poliziano; diverso è il discorso per quelle edizioni e antologie, spesso di destinazione scolastica, che si limitarono di solito a riprodurre edizioni precedenti), Carducci lavorò su materiale di prima mano, e dunque sui manoscritti, soprattutto fiorentini, dimostrando notevoli qualità nel giudicarne la correttezza, vagliando con accurate e proporzionate correzioni giudiziose. La convinzione ripetutamente espressa che l'indagine erudita, storica e filologica dovesse in ogni caso preparare, non mai surrogare, il giudizio critico, e anche il convivere, nel professore come in molti dei suoi allievi (Guido Mazzoni, Severino Taverari, e anche, più grande ma più lontano dal maestro, Giovanni Pascoli), di una pratica intransigente di scuola pisana sembrerà fatica digressione e perdita di tempo. È opportuno ricordare che il lavoro filologico costituì per Carducci, soprattutto nell'ambito di un impegno primario, A conferma di ciò, gioverà

riproporre, nella lucida formulazione carducciana, il precetto che individua la ragione stessa del lavoro del filologo: nell'introduzione all'edizione commentata delle *Rime* petrarchesche (che è del 1899 nella forma completa e condotta insieme a Ferrari, ma la stessa formula era anche nella premessa all'edizione parziale del 1876, quando peraltro il problema di quel testo si poneva in termini ben diversi) si legge infatti:

La prima cura di chi pubblica i commenti l'opera d'uno scrittore classico ha da essere intorno al testo. Qual è la lezione, non che piace più a me o a questo o a quel critico, non che si affaccia allefatrice improvvisa da questo o quel codice più o meno antico, ma che uscì ultima dalla penna dell'autore?

Tale è la domanda che un editore non materiale e non empirico dee aver sempre innanzi alla mente per rispondervi con la maggior certezza ch'ei possa.

All'impegno filologico Alessandro D'Ancona, caposcuola riconosciuto del metodo storico, si presentava ancor meno attrezzato di Carducci: privo di una solida cultura umanistica di base, egli fu un vorace ma intelligente autodidatta; lavoratore infaticabile ma consapevole dei propri limiti; secondo la ben nota definizione carducciana, il collega pisano fu in primo luogo «de' cognati e de' dispersi miti / per la selva d'Europa indagatore», vale a dire un comparatista e uno studioso di letteratura popolare. Dai contatti amichevoli e frequenti con un grande filologo di lingua italiana ma di scuola tedesca, il dalmata Adolfo Mussafia e con il primo romanista di Francia, Gaston Paris, D'Ancona apprese non i fondamenti della filologia, al cui esercizio lo inibiva anche l'ignoranza della moderna linguistica, che proprio in quegli anni veniva introdotta in Italia da Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907), ma qualche nozione sparsa e imprecisa; significativo il fatto che in una inedita lettera a Zambini del maggio 1867 egli dichiara l'intenzione di preparare del *Novellino* non una «edizione critica, vale a dire con le varianti dei diversi testi mss. o stampati». Come si vede, il progresso rispetto al passato non è affatto decisivo: se è acquisito il principio che l'edizione critica deve tenere conto di tutti i testimoni, rimane ancora del tutto sconosciuto quello della necessità di classificarli. Ben si comprende dunque come il professore pisano incontrasse difficoltà enormi in quella che, al di là dei molti difetti, è giusto indicare come la prima impresa di grande rilievo filologico portata a compimento dalla scuola storica: l'edizione interattiva del grande canzoniere delle origini, il codice Vaticano Latino 3793. L'iniziativa incontrò l'entusiastica adesione di Zambini (che negli anni successivi avrebbe ospitato nelle collane della Commissione e nel "Propugnatore" le edizioni degli altri maggiori canzonieri delle origini), ma il lavoro procedette a rilento, anche perché D'Ancona dovette lavorarvi da solo, non avendo il Comparati, che pure firmò l'opera insieme a lui, collaborato se non per questioni pratiche e finanziarie. Solo per gli ultimi due volumi D'Ancona si associò nell'impresa il bolognese Tommaso Casini, giovane filologo assai più preparato di lui, e l'opera, il cui primo volume era uscito nel 1875, giunse in porto, con il quinto, alla fine del 1888. L'idea che il più grande collettore della lirica duecentesca, fino ad allora inteso e utilizzato quale semplice serbatoio da cui estrarre questo o quel testo, si dovesse pubblicare integralmente, in quanto "libro" di cui interessava non solo il contenuto, ma anche il disegno complessivo, la struttura, indica che i tempi erano davvero mutati; anche se può oggi apparirci incredibile e filologicamente intollerabile che l'edizione, nell'impossibilità di disporre del codice Vaticano (l'accesso alla Biblioteca papale era interdetto a D'Ancona, ebreo, patriota e monarchico), venisse condotta su una copia fatta eseguire alla chetichella per l'occasione! Gli errori e le incertezze di questa edizione, e di altri lavori in cui variamente si manifestò la carenza dell'attrezzatura filologica, non devono tuttavia far dimenticare che il principale merito di D'Ancona fu quello di creare, con il suo lungo e fecondo magistero, una scuola straordinaria, i cui esponenti più capaci e geniali, sorretti e spronati generosamente dal maestro, por-

tarono le discipline filologiche e linguistiche, e non solo la filologia italiana, a un progresso decisivo. Se D'Ancona fu insomma un maestro memorabile, lo fu perché seppe spingere e aiutare i propri allievi a farsi a loro volta esperti di tutte quelle discipline in cui egli aveva men che modesta competenza.

Agli inizi degli anni ottanta al fianco dei primi maestri è già attivo un nutrito gruppo di giovani, formati alle scuole bolognese e pisana, ma anche a quella fiorentina di Adolfo Bartoli (1833-1894), a quella torinese di Arturo Graf (1848-1913) e a quella romana di Ernesto Monaci (1844-1918), concordi, pur da posizioni non sempre coincidenti, nel sostenere il nuovo metodo di studi. Due di costoro, Francesco Novati (1859-1915) e Rodolfo Renier (1857-1915), insieme a Graf, che avrà peraltro nell'impresa un ruolo secondario, fondano nel 1883 il "Giornale Storico della Letteratura Italiana", periodico destinato a divenire in breve l'organo ufficiale della scuola storica. Mentre il "Propugnatore" perde progressivamente il suo ruolo, la nuova rivista, che ha tagliato i ponti con la vecchia scuola puristica, accoglie soprattutto contributi di storia ed erudizione; i titoli più propriamente filologici sono di qualità molto difforme e dimostrano come in questo ambito ci si muova ancora, da parte del più, con disagio e difficoltà. Gli stessi direttori non sono perfettamente attrezzati: Novati, dopo alcune prove ancora incerte nella pubblicazione di testi delle origini, ottiene un risultato migliore nella filologia umanistica, con la monumentale edizione dell'epistolario di Coluccio Salutati (ma il promesso volume, che avrebbe dovuto illustrare i criteri adottati nella ricostruzione del testo, non fu mai pubblicato), mentre Renier, nella massiccia e assai criticata edizione delle *Litriche edite e inedite* di Fazio degli Uberti (1883), mostra di avere idee confuse su questioni non secondarie, come la distinzione tra fenomeni grafici e fonetici; a rilevarlo è, con altri, Tommaso Casini, allievo di Carducci e di Bartoli, che spicca fra i coetanei per la più profonda e diretta conoscenza della lirica antica (a lui dobbiamo le prime edizioni a stampa, presso la Commissione bolognese, dei manoscritti Palatino 418 e del Rediano 9, e una pregevole raccolta dei rimatori bolognesi del Duecento).

Negli stessi anni ottanta si registrano altre edizioni, non prive di meriti, ma non tali ancora da potersi definire "critiche", come le due delle rime cavalcantiane allestite da Nicola Arnone (1881) e Pietro Ercole (1885), mentre un progresso è già evidente in quella del *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, curata da Giuseppe Vandelì (1892-1900). Il passaggio decisivo, nel senso di una ricostruzione del testo che si fonda sul confronto e sulla classificazione dei testimoni, e sul ricorso allo *stemma codicum* per la discriminazione fra le varianti adiafore (in altre parole sul metodo detto "di Lachmann"), avviene a opera non degli Italianisti, ma dei filologi romanzi. Attingendo direttamente alle fonti europee, cioè alla scuola tedesca, che riconosceva come fondatore Friedrich Diez (1794-1876), e come maggiori esponenti Adolf Tobler (1835-1910) e Adolfo Mussafia (1834-1905), e alla scuola francese di Gaston Paris (1839-1903) e Paul Meyer (1840-1917), i filologi romanzi applicano quel metodo anche alla nostra letteratura, forti di quella competenza nella glottologia e nella linguistica romanza che difettava per lo più agli Italianisti.

Fondatore in Italia della filologia romanza e massimo esponente della scuola storica è il valtellinese Pio Rajna (1847-1930). Allievo di D'Ancona, che gli fece pubblicare presso la Commissione bolognese i suoi primi studi, con il favore di Ascoli, ottenne all'Accademia scientifico-letteraria milanese la prima cattedra di Letterature romanze (1874); passato a Firenze, tenne fino al 1922 l'insegnamento di Lingue e Letterature neolatine. Nella sua lunghissima carriera pubblicò opere fondamentali per la letteratura romanza (*Le origini dell'ebraico* e italiana (*Le fonti dell'Orlando Furioso*), e una lunghissima serie di saggi sul *giudizio* e la *serietà* nella ricerca, uniti a una straordinaria *critica testuale*. Nel campo che qui ci inter-

sa, e tralasciando una serie di contributi minori, si deve ricordare soprattutto l'edizione critica del *De vulgari eloquentia* (1886). Qui per la prima volta l'opera di un autore italiano è pubblicata applicando quello che lo stesso Rajna chiamerà «il rigore del metodo», grazie al quale «si è sostituita la logica infallibile e la precisione scientifica a un procedere intuitivo». I testimoni dell'opera - all'epoca, e prescindendo dai *descripti*, due soltanto, il manoscritto Trivulziano 1088 e quello di Grenoble (Bibl. Civ. 580), non essendo ancora stato ritrovato il codice di Berlino, Staatsbibliothek, Lat. fol. 437 - sono dunque esaminati e confrontati sistematicamente; si definiscono i rapporti, si giustifica la scelta fra le varianti, si identificano e si correggono con congetture ponderate (e che saranno poi confermate in parte dal nuovo testimone) gli errori del comune ascendente. Primo in Italia ad applicare senza incertezze il metodo lachmanniano, Rajna è anche il primo a darne una illustrazione, sintetica ma lucidissima, e didatticamente a lungo preziosa, nelle pagine intitolate "Testi critici", che furono pubblicate in appendice alla seconda edizione dell'*Avviamento allo studio critico delle lettere italiane* di Guido Mazzoni (1907). Per il rigore scientifico che lo anima, ma anche per il severo richiamo a non ridurre in nessun caso la disciplina filologica ad «arte meccanica», che presuma di poter fare a meno «di senso, di acume, di dottrina», il breve saggio di Rajna va addirittura come il capostipite illustre della numerosa famiglia di manuali noventeschi di filologia italiana.

Nell'ultimo decennio del secolo il progresso nelle discipline linguistiche e filologiche appare evidente nelle opere di un gruppo di studiosi, provenienti in gran parte dalle scuole pisana e bolognese: a quello già ricordato di Tommaso Casini (1859-1917) aggiungiamo i nomi di Francesco D'Ovidio (1849-1925), Salomone Morpurgo (1860-1942), Vittorio Rossi (1865-1938), Francesco Flamini (1868-1922), gli ultimi due collaboratori della seconda serie della *Storia letteraria d'Italia* (1900-1926), promossa dall'editore milanese Vallardi, in cui si raccolse il frutto di una lunga stagione di ricerche filologiche ed erudite prodotte dalla scuola storica. Fra tutti, spiccano nel campo della filologia italiana i nomi di Ernesto Giacomo Parodi e di Michele Barbi. Il primo, allievo dello stesso Rajna, sorretto da una profonda competenza dell'italiano antico, allestisce un'edizione eccellente del *Tristano Riccardiano* (1896): opera a tradizione unica, del tipo cioè che fino a pochi anni prima aveva stimolato soluzioni editoriali estemporanee, oscillanti fra un avventuroso interventismo, che pretendendo di correggerlo, finiva per alterare e sfigurare il testo, e un conservativismo "diplomatico" con cui l'editore, adducendo la necessità di rispettare il documento, abdicava di fatto al suo compito di interprete e autentico "curatore" dell'opera.

A Michele Barbi (1867-1941) va invece il merito di avere per la prima volta applicato senza incertezze il metodo lachmanniano a un'opera in volgare, tramandata da un numero notevole di manoscritti, con la pubblicazione, avvenuta nel 1907, dell'edizione critica della *Vita Nuova* (vedi **Esempio Dante, Vita Nuova**). Allievo all'università pisana di D'Ancona, che lo indirizzò agli studi danteschi, e a Firenze di Rajna, da cui apprese i fondamenti dell'edotica, Barbi per lunghi anni concentrò la sua attività sull'opera di Dante. Direttore del "Bullettino della Società Dantesca Italiana" (insieme a Parodi) e poi degli "Studi Danteschi", pubblicò fra l'altro due volumi di *Problemi di critica dantesca* (1934 e 1941), gli *Studi sui canzonieri di Dante* (1915), fondamentali per le indagini sulla tradizione della poesia delle origini (antichi canzonieri, *Raccolta Aragonesa*, "Giuntina di rime antiche", *Raccolta bartoliniana* ecc.), e il testo critico, rimasto però per gran parte privo di giustificazione filologica e di apparato, delle rime dantesche.

A quasi un secolo dalla sua prima comparsa (nel 1932 l'opera fu riproposta dopo profonda revisione), l'edizione della *Vita Nuova* può ancora dirsi esemplare; anche quanti, su diverse questioni di metodo e su singoli luoghi del testo, hanno espresso perplessità e dissensi, concordano tuttavia nel riconoscere la solidità dell'impianto, la sicurezza con cui i

Altri maestri della scuola storica:
Ernesto Giacomo Parodi
e Michele Barbi

L'edizione della
Vita Nuova

70 Rajna, «il rigore del metodo»

testimoni sono stati esaminati, confrontati e classificati, l'equilibrio con cui l'editore ha discusso e valutato le varianti adiatore, la chiarezza dell'apparato critico. Salutata come un capolavoro per la tecnica della ricostruzione testuale, l'opera diede una risposta che a lungo fu ritenuta inoppugnabile anche alla complessa questione della resa grafica di testi antichi a testimonianza plurima (e non autografa). A questo proposito, Barbi sostiene che l'aspetto fonetico andava in tutto salvaguardato, che cioè nessun elemento sostanziale della lingua antica doveva essere alterato, ma che viceversa, per non intralciare il lettore, si dovevano ridurre all'uso moderno quelle grafie che nei primi secoli erano state introdotte per adattare l'alfabeto latino ai suoni della lingua volgare (come *cha* e *cie* rispettivamente per *ca* e *ce*, *ngn* per *gn*, *lgl* per *gl* ecc.), allo stesso modo, venivano abbandonate tutte quelle grafie latineggianti, etimologiche o pseudoeitimologiche, di cui scrittori e copisti fecero largo uso fino a tutto il Quattrocento e oltre, ma che già allora non avevano rispondenza nell'effettiva pronuncia (*ct* e *pt* per *tt*, *X* per *s* o *ss*, *ph* per *f* ecc.). In altre parole, la lingua antica veniva scritta con la grafia odierna (vedi **Sezione metodologica**).

Bibliografia consigliata

- Mairino Berengo, Le origini del "Giornale Storico della Letteratura Italiana", in *Critica e storia letteraria. Studi offerti Mario Fubini*, Liviana, Padova 1970, vol. II, pp. 3-26.
- Cent'anni di "Giornale Storico della Letteratura Italiana", Atti del convegno (Torino, 5-7 dicembre 1984), Loescher, Torino 1985.
- Carlo Dionisotti, *Scuola storica*, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da Vittore Branca, 2ª ediz., UETI, Torino 1986, vol. IV, pp. 139-148.
- Id., *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998 (in part. i saggi: *Appunti sul carteggio D'Ancona* [1976], pp. 321-368; *Appunti sulla scuola padovana* [1979], pp. 369-387; *Letteratura e storia a Torino* [1980], pp. 389-400).
- Carducci e la letteratura italiana, Atti del convegno (Bologna, 11-13 ottobre 1985), a c. di Mario Saccenti, Antenor, Padova 1988.
- Convegno di Studi in onore di Francesco Zambirini nel centenario della morte, Atti del convegno (Faenza, 10-11 ottobre 1987), Società Torricelliana di Scienze e Lettere, Faenza 1989.
- Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Pio Rajna e le letterature neolatine, Atti del convegno internazionale di studi (Sondrio, 24-25 settembre 1983), a c. di Rudy Abardo, Le Lettere, Firenze 1993.
- Guglielmo Gorni, *Il Dante perduto. Storia vera di un falso*, Einaudi, Torino 1994.
- Carteggio D'Ancona, Scuola Normale Superiore, Pisa (D'A.-Carducci) a c. di P. Cudini, 1972; D'A.-Mussafia, a c. di L. Curti, 1978; D'A.-Novati, a c. di L.M. Gonnelli, 1986-90, 4 voll.; D'A.-Vivelli, *Con un'appendice sulle false Carte d'Arboorea*, a c. di R. Pintaudi, 1991; D'A.-Monaci, a c. di S. Covino, 1997, 2 voll.).
- Alfredo Stussi, *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Olschki, Firenze 1999.

9. Il primo Novecento

L'edizione critica della *Vita Nuova* appare quando la stagione più felice e produttiva della scuola storica volge ormai al termine. Nello stesso 1907 muore Carducci, nel 1914 D'Ancona, fondatore e maestro riconosciuto di quella scuola, l'anno successivo, a distanza di pochi mesi, i due direttori del "Giornale Storico", Renier e Novati. Ma più ancora che all'uscita di scena di vecchi e giovani maestri, la crisi è dovuta all'affermazione sempre più travol-

gente di una nuova scuola che si richiama al magistero desancristiano e ha il proprio fondatore e massimo esponente nel filosofo e critico letterario Benedetto Croce (1866-1952). A partire dalla pubblicazione dell'*Estetica* (1902), a una critica letteraria perfettamente ambientata nell'istituzione universitaria, tutta fondata sull'indagine storica ed erudita, e naturalmente attenta alla filologia, si oppone una concezione nata al di fuori dell'ambiente universitario, che si concentra sul giudizio del valore estetico dell'opera, mentre riduce a funzioni modestamente ausiliarie e strumentali le discipline, come la filologia e la linguistica, che la scuola storica aveva ritenuto essenziali.

Il tentativo di contenere il successo del crocianesimo spinge alcuni rappresentanti della scuola storica a cercare soluzioni di compromesso, che non escludono atti di deferenza nei confronti del già condannato e poi a lungo dimenticato De Sanctis, ma la decadenza delle discipline filologiche si fa presto inarrestabile e sono sempre meno numerosi coloro che continuano a praticarle. A dissuadere chi, avendo a modello il capolavoro barbiano, volesse praticare la ricostruzione testuale secondo il metodo lacmanniano, si aggiunge poi l'accoglienza che ottengono anche in Italia le critiche a quel metodo formulate da Joseph Bédier (1864-1938): la difesa del *codex optimus*, intesa in maniera riduttiva e acritica, quasi come invito a non perdere tempo in lunghe e improduttive collazioni, finisce spesso per autorizzare soluzioni editoriali approssimative e avventurose (vedi **Sezione metodologica**).

L'autorità di studiosi come Barbi, Parodi, Rajna conserva alla sola filologia dantesca una posizione di prestigio, e il centenario del 1921 vede rispettato un traguardo ambizioso: la pubblicazione delle *Opere di Dante* nel testo critico della Società Dantesca Italiana. Il corpus dantesco, compresa l'appendice del *Fiore*, curata da Parodi, è pubblicato integralmente e il risultato è complessivamente di alto livello. Particolarmente importante è l'edizione della *Commedia*, curata da Giuseppe Vandelli, che sostituisce quella allestita nel 1894 dall'inglese Edward Moore (la quale, a sua volta, migliorava il testo di Karl Witte), giovandosi anche dei risultati delle indagini sul testo del poema condotte dai migliori dantisti, e in particolare dallo stesso Barbi. Vandelli dovette ammettere l'impossibilità di classificare e ordinare rigidamente una tradizione immensa e già all'origine inquinata da gravi fenomeni di contaminazione, e procedette alla ricostruzione testuale vagliando e selezionando con grande finezza interpretativa le singole varianti; quanto alla lingua, l'editore cercò di recuperare quella forma autentica del volgare toscano e fiorentino dell'epoca di Dante che già nella tradizione manoscritta, e poi nelle diverse edizioni, era stata alterata e adattata a modelli più tardi.

Al di fuori del settore dantesco (e, in parte almeno, di quello petrarchesco, in cui si segnala la splendida edizione critica delle *Familiaris*, curata da Vittorio Rossi, 1933-1937), il quarto e ultimo volume, a cura di Umberto Bosco, uscì nel 1942), la situazione della filologia italiana si presenta tuttora largamente deficitaria. A denunciare il "tracollo", con lucidità e fermezza, provide lo stesso Barbi nell'introduzione a un volume che già nel titolo propone una ripresa e un rinnovamento degli studi: *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni* (1938). Il problema più grave (e di ordine generale) che l'anziano filologo affronta è quello della sempre più scarsa considerazione in cui le nuove generazioni tengono gli studi filologici, nel momento in cui «l'aura di filosofo e di critico soddista più di quella di filologo»; un disinteresse, un fastidio che ha come inevitabile conseguenza la diffondersi di edizioni che, anche all'interno di prestigiose collezioni di classici, diffondono testi incredibilmente scorretti e malamente raffazzonati. La necessità di un cambiamento è motivata da Barbi con il carattere fondativo, non strumentale e accessorio, della filologia: «si richiede solo che non sia trascurata come è oggi la filologia, ma che riacquisti ciò che le è dovuto per sé e come necessario fondamento della critica e della storia».

Necessariamente più problematica e complessa la replica a quanti contestano la pretesa scientificità del metodo lachmanniano e rischiano così di generare un pericoloso "scetticismo" sull'operato stesso del filologo. Barbi esamina le critiche mosse in Francia da Bédier e da dom Henri Quentin (1872-1935) al metodo che trent'anni prima egli stesso aveva applicato al testo della *Vita Nuova*, per concludere che vi sono casi in cui l'applicazione di quel metodo, che non può comunque pretendere di essere definito "scientifico" nel senso che al termine si dà nelle scienze esatte, può dare e dà di fatto eccellenti risultati in quanto consente di ricostruire un «testo corretto, e vicino più che si può all'originale»; ma poiché ogni opera si presenta con diverse caratteristiche, per la sua stessa natura e per la tradizione che la conserva, è evidente che quel metodo potrà anche rivelarsi «insufficiente e in certi casi inapplicabile», e dovrà in ogni modo essere adottato con circospezione e senza rigidità, soprattutto senza pretendere che i problemi e le scelte possano essere risolti sempre in modo meccanico. I vantaggi che derivano da una classificazione dei testimoni fondata sugli errori sono innegabili (possibilità di individuare i *descripti* e le lezioni alternative sicuramente inaccettabili), e non c'è alcuna ragione per cui, nei casi di equipollenza delle varianti, l'editore non possa, con fondati argomenti, operare una scelta. E dunque «la filologia italiana farà bene a mantenersi lontana e dal semplicismo con cui viene inteso e applicato spesso il metodo del Lachmann e dallo scetticismo del Bédier».

Della varietà dei casi che si presentano al filologo, e quindi della necessità di trovare per ciascuno soluzioni appropriate e non precostituite, Barbi dà poi nel volume una esemplare dimostrazione: in particolare si rivelano importanti e innovativi quei saggi che affrontano questioni relative a opere di cui sopravvivono testimonianze, tutte o in parte, originali, cioè manoscritti autografi (i *Ricordi* del Guicciardini, le *Grazie* del Foscolo) o stampe controllate dall'autore (i *Promessi Sposi*); in questo modo Barbi, per lunghi anni dedicato quasi esclusivamente a Dante, e dunque a una filologia "della copia" e per elezione lachmanniana, afferma la necessità di misurarsi nel campo, straordinariamente ricco, della filologia "d'autore", non si tratta solo di un deciso allargamento di prospettiva, ma della individuazione di un settore specifico, che consente alla filologia italiana di affrancarsi dalla condizione di inferiorità nei confronti delle filologie romanza e classica, cui la problematica della variantistica è di fatto estranea (anche se, in quegli stessi anni, è proprio un classicista, Giorgio Pasquali, che dà fondamento teorico allo studio delle varianti d'autore in un libro di capitale importanza, *Storia della tradizione e critica del testo*, 1934).

Bibliografia consigliata

- Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1934; 2ª ediz. 1952 (rist. Mondadori, Milano 1975); Le Lettere, Firenze (1988).
 Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze 1938; 2ª ediz. 1952 (rist. Le Lettere, Firenze 1994).

10. Il secondo Novecento

Quando Michele Barbi licenzia *La nuova filologia*, la riscossa auspicata è in realtà già iniziata. Edizioni importanti nel campo della filologia d'autore precedono anzi di pochi anni il volume barbiano: sono l'edizione critica dei *Canti*, delle *Opere morali* e delle *Opere minori approvate* curata da Francesco Morronchini (1927-1931) e quella dei *Frammenti autografi*

dell'«Orlando Furioso» allestita da Santorre Debenedetti nel 1937, dello stesso anno è l'articolato-recensione *Come lavorava l'Ariosto* di Gianfranco Contini (1912-1990), con il quale la «critica delle varianti» ha ufficialmente inizio. Nel corso degli anni quaranta la polemica su quella che Croce sprezzantemente definì la «critica degli scartafacci» vede schierati da un lato il vecchio maestro, dall'altro, e sia pure su posizioni non coincidenti, lo stesso Contini e Giuseppe De Robertis. La sconfitta della posizione idealistica riconsegna alla filologia una posizione decisiva: l'esigenza di disporre di edizioni critiche che rappresentino diazoticamente, in modo sempre più chiaro ed esauriente, i diversi stadi del processo elaborativo, restituisce al filologo il ruolo primario che la critica crociana gli aveva negato; proprio il filologo, che conosce meglio di ogni altro la tradizione del testo e, quando si tratti di "filologia d'autore", ha seguito passo passo e ricostruito il percorso creativo dell'opera, si qualifica anzi come colui che meglio di altri è in grado di formulare un giudizio di valore. Nel 1951 il saggio di Lanfranco Caretti *Filologia e critica* stabilisce i criteri che individuano l'edizione critica "d'autore" (introducendo fra l'altro la distinzione fra "apparato genetico" e "apparato evolutivo") e sancisce già nel titolo la necessità, e ormai largamente operante, connessione e collaborazione di due discipline fino a pochi anni prima ritenute inconciliabili. E in effetti, nella seconda metà del secolo i critici più importanti proverranno in gran parte dai ranghi della filologia italiana e romanza (oltre che da quelli di una disciplina per tanti aspetti contigua, la storia della lingua); a quello già ricordato di Contini, si potranno aggiungere i nomi di Vittore Branca, Domenico De Robertis, Dante Isella, Cesare Segre, Gianfranco Folena, Pier Vincenzo Mengaldo, Maria Corti, Cesare Bozzetti, Franca Brambilla Ageno, d'Arco Silvio Avalle, Alfredo Stussi. D'altra parte, i legami sempre più saldi con la linguistica e la storia della lingua non escludono proficui apporti da altre discipline che riscuotono largo favore nei decenni settanta e ottanta, come lo strutturalismo e la semiotica, che in Italia sono peraltro introdotte e praticate da studiosi in gran parte formati nella critica testuale (fra quelli appena citati la Corti, Avalle e Segre, che nel 1979 pubblica *Semiotica filologica*).

La rinascita non riguarda soltanto la filologia d'autore, anche delle opere a tradizione non autografa, soprattutto dei primi secoli, si allestiscono edizioni critiche importanti, che mettono a frutto le indicazioni di Barbi sulla necessità che ogni problema sia affrontato e risolto non pretendendo di applicare in ogni caso soluzioni metodiche preconfezionate, ma elaborando, a seconda della diversa natura dei testi e della peculiarità della tradizione, le procedure più adeguate; l'edizione critica, piuttosto che come soluzione meccanica e definitiva di un problema, si propone, secondo la definizione di Contini, come una «ipotesi di lavoro».

Le eccellenti condizioni e prospettive della rinata filologia italiana sono testimoniate, nel 1960, dal convegno bolognese che celebra i cent'anni della Commissione per i Testi di Lingua, la cui attività, dopo decenni di difficoltà, è ripresa intensa sotto la direzione di Raffaele Spongano; il volume degli atti documenta la molteplicità dei settori di intervento e delle prospettive di metodo, e sancisce una costante collaborazione con i filologi romanzi e gli storici della lingua. Nello stesso anno, l'edizione dei *Poeti del Duecento*, preparata da un'équipe di giovani studiosi diretti da Contini, dà misura del progresso della filologia italiana nel settore cruciale della letteratura predantesca.

Non credo si esageri definendo la seconda metà del secolo appena concluso come uno dei periodi più fecondi e vivaci nella storia della nostra filologia. Se è vero che, come è ovvio e inevitabile, sono stati prodotti talvolta lavori difettosi e scadenti, e che in settori importanti i progressi sono stati inferiori alle attese e alle necessità, la quantità e la qualità del lavoro svolto giustificano, anche a costo di venir meno alle norme di prudenza che impongono il rinvio del giudizio a tempi meno vicini, un bilancio largamente positivo.

In questa sede si potrà dare solo conto sommario di quanto si è prodotto, avvertendo che un bilancio esauriente dei progressi compiuti nel quarto di secolo successivo al conve-

(22)

Filologia d'autore

gno bolognese è negli atti di quello svoltosi a Lecce nel 1984 e intitolato *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Salerno Editrice, Roma 1985).

Distingueremo per comodità il settore della filologia d'autore (testimonianze tutte, o in prevalenza, originali, manoscritte e/o a stampa) da quello della filologia "di copia" (testimonianze, tutte, o in prevalenza, non originali, manoscritte e/o a stampa). Nel primo basterà dire che non vi è autore maggiore, a partire dal Petrarca e fino ai poeti e prosatori novecenteschi, che non sia stato oggetto di indagini, spesso approdate all'allestimento di edizioni critiche. Al primo posto va segnalato il caso del *Decamerone*, la cui edizione critica a cura di Vittore Branca (1976) e quella diplomatica allestita da Charles S. Singleton (1974) si fondano sul codice Hamilton 90 di Berlino, cioè sul testimone la cui autografia, già riconosciuta nel 1948 da Alberto Chiari, è stata confermata con nuovi e decisivi argomenti dallo stesso Branca e da Pier Giorgio Ricci (vedi **Esemplio Boccaccio**). Fra gli altri autori citeremo qui i nomi di Ariosto (*Oriando Furioso*), di Marino (*Adone*), di Parini (*Odi e Giorno*), Alfieri (*Tragedie, Vita, opere minori*), Foscolo (per il quale si deve ricordare in particolare, per la completezza del problema ecdotico, l'edizione delle *Grazie*), Manzoni (*Imi Sacri, Tragedie, Promessi Sposi*), Leopardi (*Canti, Opere morali, Zibaldone* e varie opere minori), e poi Porta, Belli, Carducci, Verga, Pascoli, D'Annunzio, per arrivare a Ungaretti, Saba, Montale, Sereni. Le diverse condizioni della tradizione hanno suggerito soluzioni discordi e spesso innovative; basterà ricordare che gli editori hanno dovuto spesso decidere se collocare gli apparati in calce al testo, con il risultato di rendere agevole all'addetto ai lavori la comprensione del processo elaborativo (ma di intralciare alquanto il lettore comune, cui l'opera evidentemente non si indirizza: è il caso dell'*Allegria* ungarlettiana a cura di Cristiana Maggi Romano) o se collocare, con esito opposto, tutto l'arredo filologico in calce al volume; e sarà questo il caso, per esempio, dell'*Opera in versi* di Montale a cura di Gianfranco Contini e Rossana Bettarini (edizione che si distingue peraltro anche per la scelta inedita di far collaborare all'impressione lo stesso autore, in quel caso ancora vivente). Per quanto concerne il metodo, una questione assai dibattuta riguarda la necessità, sulla quale vi era stato a lungo unanime consenso, che il testo critico rappresenti la volontà ultima dell'autore, o se non sia più utile, in casi particolari, pubblicare il testo nella redazione decisiva, per la storia interna del testo stesso e per quella della sua ricezione, rispetto alla quale l'ultima può rappresentare una fase a vario titolo minore (vedi **Esemplio Leopardi**).

Filologia "di copia"

Per la filologia "di copia", il dibattito sul metodo lachmanniano, sulla sua effettiva utilità e applicabilità, è giunto a conclusioni su cui si registra un sostanziale consenso: tutti negano ormai, ma lo negavano già Rajna e Barbi, che il metodo possa essere applicato in ogni caso e con meccanica rigidità; compito primario dell'editore è quindi quello di giudicare se la natura del testo e le caratteristiche della tradizione rendano applicabili quelle norme, fino a che punto, e con quali aggiustamenti. La rinuncia ad agire in termini di stemmatica è generalmente ammessa quando si tratti di testi popolari o popolareggianti come i cantari, i canti popolari o certe rime di livello medio-basso, per i quali lo stesso concetto di "originale" appare sfuggente e ogni redazione, godendo di una condizione di pari dignità, può, almeno in teoria, aspirare a una edizione autonoma. Dalla ricostruzione genealogica sono poi inevitabilmente esclusi quei testimoni in cui il copista si dimostra particolarmente attivo nei confronti del proprio modello, trascritto non con l'intento di conservarne per quanto possibile l'assetto autentico (cioè che si verifica di norma nel settore della filologia classica e, in generale, per la letteratura di livello alto), ma sottoponendolo volutamente ad alterazioni più o meno incisive (aggiunte, omissioni, riscritture): fenomeni che non risparmiano un'opera di largo successo presso il pubblico borghese come il *Decamerone*, e a maggior ragione colpiscono tutte le varie forme di prosa narrativa, storica, morale, agiografica. Se, in certi casi, la dimostrata eccellenza di un testimone (un *codex*, dunque, davvero *optimus*)

induce a soluzioni francamente bédieriane, non mancano esempi in cui si è ragionevolmente optato per una selezione dei testimoni concorrenti alla definizione del testo: è il caso dell'edizione critica della *Commedia* secondo l'antica *vulgata* curata da Giorgio Petrocchi, che degli oltre ottocento codici del poema trascelse soltanto quelli datati o databili entro il 1370. La scelta, che pure contraddice il principio secondo cui *recentiores non deteriores* (principio che trova applicazione concreta soprattutto nel campo della filologia classica, che ha troppo spesso, e ingiustamente, trascurato la tradizione umanistica a favore di quella medievale), appare qui e per ora l'unica praticabile, non solo perché la classificazione di una tradizione così immensa sarebbe certamente superiore alle forze di un solo uomo, ma perché negli infiniti codici successivi all'intervento del Boccaccio il testo risulta talmente sfigurato da contaminazioni e manipolazioni da rendere impossibile qualsiasi tentativo di razionalizzazione genealogica.

Una questione che risale al XIX secolo (e per certi aspetti già a Borghini), ma che è tuttora assai dibattuta, riguarda la soluzione da adottare per quanto concerne la resa grafica, fonetica e morfologica del testo: problema particolarmente spinoso per le opere risalenti ai primi tre secoli della nostra letteratura. Senza affrontare qui nei suoi aspetti più tecnici una questione assai complessa (per la quale vedi **Sezione metodologica**), esporremo in sintesi i problemi e le diverse proposte operative, avvertendo che anche per questo aspetto saranno le diverse condizioni della tradizione, piuttosto che una norma precostituita, a suggerire la soluzione più soddisfacente per il singolo caso.

Per quanto riguarda la grafia, la prassi seguita da Barbi e da Parodi, che prevedeva la sostituzione delle grafie antiche con quelle in uso nella lingua moderna, è stata da molti editori rifiutata o almeno corretta, nel senso di una maggiore fedeltà alla grafia del testimone; in particolare la tendenza alla conservazione della grafia antica si è venuta affermando da quando Contini, pubblicando il *Canzoniere* di Petrarca (Trilone, Paris 1949; Einaudi, Torino 1964) dichiarò prememente «l'interesse che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore di lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati». A quanti sostengono l'opzione conservativa, in forma più o meno rigida, e fino al limite della trascrizione diplomatica, continuano peraltro a opporsi coloro che, ritenendo prioritaria la necessità di offrire al pubblico un testo agevolmente leggibile, preferiscono intervenire con più o meno incisivi adeguamenti all'uso grafico corrente.

Connessa eppure ben distinta dalla precedente è la questione della determinazione delle forme della lingua, e in generale dell'assetto linguistico dei testi. Chiarito con unanime consenso il punto di partenza, cioè che compito dell'editore è quello di procurare un testo in cui la lingua dell'autore sia per quanto è possibile testimoniata fedelmente (compito tutt'altro che agevole quando manchino autografi, visto che per secoli copisti e editori hanno viceversa ritenuto legittimo e naturale ogni intervento che ammodernasse e rimodellasse sulla propria lingua di un testo lontano nel tempo o nello spazio), il dibattito tuttora in corso riguarda la soluzione preferibile quando l'opera sia tramandata da più di un testimone. In tal caso, le soluzioni alternative che si fronteggiano sono in sostanza le seguenti: 1) seguire fedelmente, fin dove è possibile, un solo testimone, che si ritenga più degli altri vicino all'assetto linguistico originale (soluzione in certo modo "bédieriana", da applicarsi anche quando il testo venga ricostruito secondo il metodo lachmanniano); 2) attingere dai vari testimoni le forme che, anche se numericamente e stemmaticamente minoritarie, possano di volta in volta e per quanto si conosce della lingua dell'autore e del suo tempo, risultare più attendibili; 3) selezionare le varianti di forma, non diversamente da quelle di sostanza, sulla base della sistemazione stemmatica della tradizione, applicando cioè il principio della maggioranza. È evidente che i diversi criteri condurranno a esiti an-

che assai difforni: nel primo caso la scelta di un solo testimone potrà risultare spesso problematica e opinabile; nel secondo ci si dovrà spesso affidare a testimonianze isolate, nel terzo la lezione preferibile a norma di stemma potrà essere frutto di una irresistibile convergenza su forme linguistiche più banali o più tarde.

La filologia
dei testi a stampa

Coltivata da tempo all'estero, soprattutto nei paesi di lingua inglese, la filologia dei testi a stampa (*textual bibliography*) ha da alcuni decenni suscitato l'interesse anche dei filologi italiani: in particolare ci si è occupati di quei manoscritti che sono stati allestiti, dagli autori stessi o dagli editori, per fungere da esemplari per il tipografo (e che di tale destinazione conservano tracce più o meno evidenti), e si è approfondito il fenomeno, più frequente di quanto non si credesse un tempo e che riguarda anche opere importanti come il *Furioso* e i *Promessi Sposi*, delle modifiche apportate agli esemplari durante la tiratura. Più in generale, si può affermare che è venuta meno l'aprioristica convinzione che la tradizione a stampa sia in ogni modo meno importante e affidabile di quella manoscritta; e che la bibliologia deve entrare ormai, non meno della codicologia, nel bagaglio di competenze del filologo italiano.

Compito primario della filologia italiana, insieme a quello dell'analisi, della ricostruzione e della pubblicazione di testi già noti, è la ricerca e l'illustrazione di materiali inediti, poco noti o dimenticati. Di questi materiali le biblioteche e gli archivi, pubblici e privati, in Italia e all'estero, conservano una quantità immensa e molto resta da fare anche solo per disporre di una catalogazione completa dei manoscritti e delle stampe antiche posseduti dalle maggiori biblioteche italiane. Qui il problema, diversamente da quanto accade per le filologie classica e romantica, sta piuttosto nell'abbondanza che nella scarsità del materiale, e quindi nella necessità di evitare che preziose risorse umane ed economiche vengano concentrate su obiettivi non meritevoli (il gusto dell'inedito continua a fare danni) o sicuramente secondari. Ciò premesso, non c'è dubbio che la filologia novecentesca abbia segnato grandi progressi grazie a queste ricerche, e che è legittimo attendersi proprio in questo settore molte e importanti novità. A testimonianza di quanto sia concreta la possibilità di trovare, anche senza uscire dalle sedi di conservazione ufficiali e pubbliche, documenti di letteratura e di lingua di straordinaria importanza, basterà ricordare il recentissimo recupero, a opera di Alfredo Stussi, della canzone *Quando eu stava in le tu' catthene*, trascritta nella pergamena 11518 ter dell'Archivio Storico Arcivescovile di Ravenna: primo esemplare conosciuto, e di diversi decenni precedente i testi della scuola siciliana, di poesia d'amore in volgare italiano.

Resta da ricordare che nella seconda metà del Novecento hanno ricevuto particolare impulso le indagini su questioni attributive e di autenticità, questioni che, quando hanno coinvolto autori di prima grandezza, hanno finito per uscire dalla cerchia degli specialisti, trovando eco anche presso un pubblico più vasto. Si potranno qui ricordare le discussioni sull'autenticità del *Dialogo intorno alla lingua* che Mario Martelli ha voluto sottrarre ai Marchiavelli, o quelle per individuare l'autore della commedia intitolata *Gli Intrichi d'Amore* (sulla cui restituzione al Tasso c'è ormai sostanziale accordo) o della tragedia *Edippo*, la cui attribuzione al Foscolo, avanzata da Mario Scotti, è stata recentemente respinta da Maria Maddalena Lombardi; e aggiungiamo le documentate argomentazioni con cui Giuseppe Billanovich ha proposto di assegnare a Bartolomeo di Iacovo da Valmontone quella che fino a ieri si intitolava la *Cronica di anonimo romano*.

Ma il caso più clamoroso è certo quello del *Flore*, il rifacimento in sonetti del *Roman de la Rose*, la cui attribuzione a Dante, già sostenuta da molti e autorevoli studiosi da quando Ferdinand Castets lo fece conoscere nel 1881, è stata appassionatamente difesa da Contini, che ne ha procurato anche l'eccellente edizione critica; e tuttavia le proposte di paternità concorrenti che sono state avanzate, da Rustico Filippi a Brunetto Latini, da Antonio

Pucci a Folgore da San Gimignano, fino a quelle recentissime del francese Guillaume Durand e addirittura di Guido Cavalcanti, dimostrano che la questione è tutt'altro che chiusa e che sono molti coloro che, pur tenendo nel massimo conto la vocazione dantesca allo speyermentalismo, non si rassegnano a dare all'Alighieri un'opera che con tutte quelle di pacifica attribuzione ha, soprattutto per l'itranzismo francesizzante della lingua, troppo poco in comune (vedi **Esempio Dante, Flore**).

Una rassegna, anche assai più ricca di quella che è qui abbozzata, delle più importanti edizioni critiche e dei più innovativi interventi d'ordine metodologico (quale si legge nell'eccellente capitolo sulla "Filologia italiana" firmato da Luisa Avellini per la *Guida allo studio della letteratura italiana*, a c. di E. Pasquini, 3ª ediz., il Mulino, Bologna 1997), darebbe tuttavia un'idea parziale del ruolo assunto dalla filologia nell'ambito dell'italianistica; per offrire una valutazione più attendibile bisognerà tenere conto di aspetti solo apparentemente secondari.

In primo luogo, nel settore dell'editoria, si dovranno considerare non solo l'intensa attività di collane specialistiche, di testi e studi, che hanno affiancato quelle dell'Accademia della Crusca e della Commissione bolognese, o di periodici con esclusivo o preminente interesse filologico (oltre al glorioso "Giornale Storico", citiamo almeno gli "Studi di Filologia Italiana", "Filologia e critica", "Studi e problemi di critica testuale"), ma si potrà osservare come questioni di ordine testuale trovino sede di discussione anche in edizioni indirizzate a un pubblico ampio, ivi comprese alcune benemerite collane economiche. Il costituirsi della disciplina con caratteristiche di totale autonomia rispetto alla filologia classica e romantica da un lato, e alla letteratura italiana dall'altro, trova conferma nel ruolo non più accessorio da tempo acquisito nelle facoltà umanistiche universitarie, e fortemente riaffermato nella recente riforma degli ordinamenti didattici. D'altra parte, proprio l'acquisita autonomia della disciplina, per la specificità dei contenuti ma anche del metodo, insieme alla necessità di soddisfare esigenze didattiche sempre più urgenti, ha indotto autorevoli specialisti a pubblicare manuali di filologia italiana, a partire dagli anni settanta, dunque a più di sessant'anni dalle pionieristiche pagine del Rajna (se ne veda una rassegna nella **Sezione metodologica**).

Il primo anno del terzo millennio ha visto la pubblicazione di importanti edizioni critiche: quella della *Commedia* dantesca a cura di Federico Sanguineti, quella delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo a cura di Claudio Veia, quella dei pascoliani *Canti di Castelvecchio* a cura di Nadia Ebbani.

Senza indulgere a pericolosi spblanciamanti trionfalistici, si potrà dunque concludere che la filologia italiana versa in buona salute e che le prospettive, pure in tempi non proprio ideali per gli studi umanistici, appaiono favorevoli, almeno nel senso che non sembra possibile una revisione del concetto, ora concordemente accolta, che una piena comprensione e una fondata valutazione del testo letterario non possono prescindere in alcun caso dal rigoroso accertamento del testo stesso.

Bibliografia consigliata

- Lanfranco Caretti, *Filologia e critica* (1952), in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 469-488.
- Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.
- Id., *Breviario di ecologia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986 (rist. Einaudi, Torino 1992).
- Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse. Con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1992.
- Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1976.

(26)

Id., *Le varianti e la storia. Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Mario Martelli, *Una girata fiorentina. Il "Dialogo della lingua" attribuito a Niccolò Machiavelli*, Salerno Editrice, Roma 1978.

Mario Scotti, *L' "Edippo Tragedia di Wigberto Rivalta" (Un inedito giovanile di Ugo Foscolo?)*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLVI (1979), pp. 1-71.

Ornella Castelanì Polidori, *Nuove riflessioni sul "Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua" di Niccolò Machiavelli*, Salerno Editrice, Roma 1981.

Niccolò Machiavelli, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di Paolo Trovato, Antenore, Padova 1982.

Roberto Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 140-282.

Torino 1985, pp. 140-282.

Ignazio Baladell, Ugo Vignuzzi, *Filologia, linguistica, stilistica*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, *L'interpretazione*, cit., pp. 451-493.

Pasquale Stoppelli (a c. di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987.

Conor Fany, *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova 1988.

Alfredo Stussi, *Filologia e storia della lingua italiana (1991)*, in *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino 1993, pp. 214-234.

Id., *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Olschki, Firenze 1999.

Id., *La canzone "Quando eu stava"*, in "Appendice" a *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. I, Duecento, Einaudi, Torino 1999, pp. 607-620.

Maria Maddalena Lombardi, *Sull'attribuzione al Foscolo dell' "Edippo", tragedia di Wigberto Rivalta*, in "Studi di Filologia Italiana", LIV (1996), pp. 291-309.

Claudio Giunta, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, in "Anticomoderno", III, *La Rivista Vela*, Roma 1997, pp. 169-198.

Giuglielmo Gorni, *Classici: al servizio del testo*, Marco Santagata, *Classici: al servizio del lettore*, in "La Rivista dei libri", 3 marzo 1997, pp. 14-17.

Simone Albonico (a c. di), *Due seminari di filologia (il testo e apparato nella filologia d'autore. Problemi di rappresentazione. Il: Filologia e critica stilistica in Gianfranco Contini 1933-1947)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

Sezione metodologica: l'edizione critica

1. Il testo e l'edizione: nozioni preliminari

L'edizione critica di un testo è un'impresa scientifica fondata su procedure di pubblicazione relativamente formalizzate, che aspirano all'oggettività e che, storicamente, si riconoscono in scuole e metodi diversi. Degli aspetti dell'opera letteraria (storici, concettuali, formali, strutturali, semiotici ecc.) l'edizione critica affronta il livello testuale, cioè elabora e pone in atto le tecniche che garantiscono la pubblicazione e la corretta fruizione del suo originale. Tali tecniche si fondano su competenze molteplici: dalla letteratura dei primi secoli sino a oggi sono diverse le condizioni per cui, nel tempo, il testo si corrompe, e si trasmette in forme mutate rispetto a quelle volute dall'autore. Una prima e basilare distinzione, quindi, è fra la nostra letteratura antica e quella moderna e contemporanea: sono due ambiti che, in filologia, si fronteggiano piuttosto nettamente, ciascuno caratterizzato da proprie metodiche editoriali.

Sono questi i concetti che analizzeremo, a partire da una bibliografia che elenca alcuni precedenti (interventi sul tema o veri e propri manuali), sui quali è utile richiamare l'attenzione dei lettori. Le ragioni delle scelte bibliografiche sono, qui e di seguito, oltre che scientifiche, anche, e soprattutto, (auto)biografiche. Le letture e le citazioni, i testi a cui si farà più spesso riferimento, gli esempi di volta in volta adottati, il taglio semplificante (ma non semplicistico) e, insieme, certe insistenze del discorso, si devono all'esperienza di studio e di insegnamento di chi scrive: testimoniano un colloquio a distanza, che ormai dura negli anni, con opere e autori che sono stati più vicini e più cari, e desiderano suggerire qualche risposta a tante domande d'esame rimaste inevase. In tal senso, più di "diario" filologico che di "breviario" si può in questa sede parlare.

2. I manuali, i "classici"

La filologia italiana è spesso attiva su testi di cui si conservano solo le copie (è il caso in particolare delle nostre opere più antiche: su tutte, della *Commedia* di Dante, di cui abbiamo perso gli autografi); ma, a differenza della filologia classica e della filologia romanza, ha elaborato anche strategie atte a pubblicare opere, manoscritte o a stampa, antiche o contemporanee, di cui possediamo l'originale d'autore, o magari più originali, come il *Canzoniere* di Petrarca, o l'*Orlando Furioso* di Ariosto, o, in tempi più vicini a noi, i *Canzi* di Leopardi.

L'oggettiva poliedricità (in esempi e in tipologie editoriali) della filologia italiana imporrebbe una trattazione approfondita e sistematica di ogni questione. Ci auguriamo perciò che le pagine che seguono, necessariamente sintetiche, possano fornire una prima ed esatta impressione dei principi generali che regolano oggi, in Italia, la pubblicazione scientifica di un'opera letteraria, e possano suscitare interesse sufficiente a sviluppare altre indagini sul campo, a partire dalle brevi letture e dai suggerimenti bibliografici essenziali collocati negli snodi dei paragrafi.

Muoviamo da un affondo di Cesare Segre sulle nozioni di "testo" e di "critica del testo", ricco di implicazioni anche nel versante filologico. Che cos'è, oggi, la "cura al testo"?

Uno dei compiti fondamentali che la filologia si è assunta è appunto la cura ai testi. Specie se un testo è particolarmente venerabile per ragioni intrinseche o estrinseche, lo sforzo di difenderne la genuinità si è fatto più consapevole [...]. I primi espedienti usati per la critica del testo (collazione e congettura)

Pensare all'edizione critica

Prime nozioni