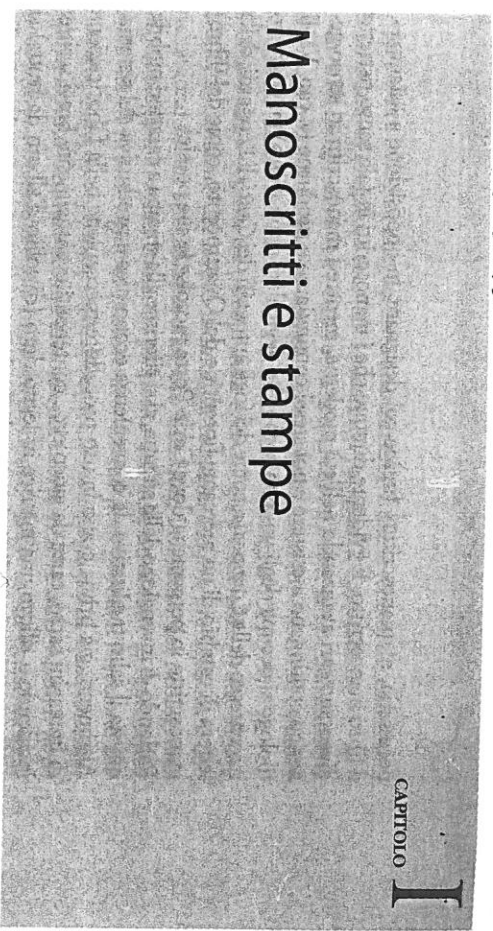


3 Dal manoscritto alla stampa

da A. Stucsi Introduzione agli studi di filologia
italiana 2015



Manoscritti e stampe

1. IL LIBRO

Le parole «libro» e «volume», oggi quasi sinonime, presentano evoluzioni semantiche convergenti a partire da diverse origini. In latino *liber*, nel suo primo significato, era il sottile strato ligneo, sottostante la corteccia di certi alberi, che in tempi remoti (come si legge in Plinio, *Nat. Hist.* XIII 69) aveva fornito superfici adatte alla scrittura. *Volamen*, da *volare*, designava propriamente il rotolo di papiro «avvolto» mantenendo all'interno, e quindi protetta, la parte scritta. Col progressivo diffondersi di un più duttile materiale scrittorio, la pergamena, si passò, a partire dal primo secolo d.C., al libro nel senso moderno della parola. Esso ebbe successo perché presentava evidenti vantaggi dal punto di vista della maneggevolezza e del rapporto tra spazio utile e ingombro. La sua struttura ricalcava quella dei libretti, detti poltrici; di tavolette lignee cerate, su cui usarono scrivere greci e romani; *codex*, che significava originariamente «tronco d'albero», designò quelle tavolette di legno, e poi per metonimia il libro. «Codice» si usa nel linguaggio filologico come sinonimo appunto di libro antico manoscritto, nella fattispecie medievale¹.

Prima dell'invenzione, alla metà del Quattrocento, della stampa a caratteri mobili, non c'era ragione di specificare che un libro era scritto a mano (che era cioè «manoscritto»): espressioni come *manu mea scripti* e altre simili dichiaravano l'autografia, non la manualità della scrittura. La distinzione diventa poi

¹ Le tavolette cerate si sono continuate a usare nel tardo medioevo, in particolare in Francia, anche oltre il sec. XV; un prodotto di lusso, con supporto in avorio scolpito e custodita in cuoio sulla quale è incisa la storia di Tristano e Isotta, si conserva nel tesoro della cattedrale di Namur; cfr. il catalogo della mostra *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, Ministère de la Culture, 1981, pp. 194-95. Quanto all'Italia, presentano interessanti scritture in volgare del primo decennio del Trecento quelle conservate a Firenze presso l'Archivio di Stato: *Le tavolette cerate fiorentine di casa Majorfi*, ed. e comm. a c. di A. Perucci, Roma, Ed. di Storia e Lettera, 1965, con 12 tavv. Sul passaggio dal *volamen* al *codex* cfr. L. Cantora, *Conservazione e perdita di classici*, Padova, Antenore, 1974.

necessaria, e «manoscritto» finisce col designare, in opposizione a «stampata», il libro manoscritto. È evidente dunque che i manoscritti in tale senso ristretto diventano rari avanzando nell'età moderna, mentre i manoscritti in senso generico continuano a esistere e noi stessi continuiamo a produrne (v. cap. V). Il filologo si occupa degli uni non meno che degli altri, di un (libro) manoscritto trecentesco della *Commedia*, come dei fogli autografi dei *Caniti* di Leopardi; della lettera di cambio di un mercante fiorentino del Quattrocento, come del (libro) manoscritto in pergamena dove Carlo Porta raccolse le sue poesie².

Parlando di invenzione della stampa, ci si riferisce alla stampa a caratteri mobili: qui sta il salto qualitativo, la convenienza economica e produttiva del sistema. Altrimenti, già prima erano in uso procedure meccaniche nella fabbricazione di immagini sacre, carte da gioco ecc., contenenti eventualmente brevi scritte: incidendo a rilievo una matrice in legno duro (di solito d'albero da frutta) si otteneva una specie di timbro o *tabella* che poteva servire a produrre anche veri e propri libri, i cosiddetti libri tabellari; ma, senza entrare nei dettagli, sono chiari i limiti di tale procedimento rispetto a quello, capace di produrre infinite combinazioni, inventato dall'orato di Maganza Johannes Gutenberg e impiegato per stampare, nel 1455 circa, una *Bibbia*³. Tedeschi furono i primi tipografi attivi in Italia, dove la nuova arte si diffuse rapidamente e trovò, già alla fine del Quattrocento, maestri eccelsi.

Ora innanzi quindi il libro sarà designato da un lato come «codice» (abbreviato: cod., plurale codd.) oppure «manoscritto» (abbreviato: ms., plurale mss.), dall'altro come «libro a stampa» o «stampata». Lo studio di questi manufatti può interessare vari studiosi, dagli storici dell'arte (per le miniature), agli storici del commercio (per gli aspetti economici della produzione), agli storici della letteratura (per i testi in essi contenuti) ecc. Esistono tuttavia discipline particolari le quali, avendo come oggetto specifiche caratteristiche materiali, sono in grado di dare notizie preliminari spesso di fondamentale importanza sulla data, sulla provenienza, sulla storia, sull'autenticità stessa del libro in esame. Tali discipline, funzionali dunque all'esame filologico dei testi, sono:

– la *paleografia* che, del libro manoscritto, studia la scrittura (cfr. il successivo paragrafo 4)

² Tra i casi eccezionali di libri manoscritti moderni si ricorda che Anatole France ricopiava per gli amici in parecchi esemplari alcuni suoi romanzi già stampati (cfr. A. Dan, *Les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1975³, p. 12). A parte queste stravaganti raffinatezze, hanno continuato ad avere diffusione come libri manoscritti, oltre agli spartiti musicali, i copioni del teatro popolare (tipico il caso dei «maggis») o opere proibite dalla censura: da Pascal a Giannone, da Galilei a Giordani, è cospicuo il numero degli autori che affidarono al manoscritto, pur nell'epoca della stampa, la diffusione delle loro idee.

³ Si tratta di un primato relativo all'Europa: in Corea e in Cina la stampa a caratteri mobili (di creta cotta e poi di stagno) già esisteva (cfr. Hee-Jae Lee, *La typographie coréenne*, Paris, CNRS, 1988). Tuttavia solo combinandosi con la scrittura alfabetica tale invenzione ha potuto dispiegare tutta la sua potenzialità, provocando infatti in Occidente, e non in Oriente, un profondo cambiamento culturale, studiato nel libro di E.L. Eisenstein, *La rivoluzione inaurita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino, 1986. Per l'Italia in particolare si veda l'ampio panorama di A. Quondam, *La letteratura in tipografia, in Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.

– la *codicologia* che, del libro manoscritto, studia la tecnica di confezione, la struttura, la rilegatura ecc. (cfr. i successivi paragrafi 2 e soprattutto 3)

– la *bibliografia testuale* (o *analitica*) che, ai fini dell'edizione critica, si occupa del libro a stampa come oggetto fisico (tipi di carta, caratteri tipografici, fascicolatura ecc.: si veda il successivo paragrafo 5, pp. 37-39).

È chiaro che il confine tra paleografia e codicologia è assai labile, frutto di una moderna divisione del lavoro indotta da tecniche sempre più sofisticate che richiedono molta specializzazione: Ch. Samaran, inventore del neologismo «codicologia», lo aveva coniato a proposito dell'insieme di tutte le conoscenze e attività di ricerca legate al manoscritto. Ormai però prevale l'accezione più ristretta, come è confermato da M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma, Istituto Centrale per la Patologia del Libro, 1998² e M.L. Agati, *Il libro manoscritto. Introduzione alla codicologia*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004. Minor fortuna ha avuto la distinzione tra *codicologia* (fino all'introduzione della stampa) e *manoscrittologia* (dopo), su cui si veda la nota 47 del cap. V.

2. I MATERIALI SCRITTORI

In filologia italiana si ha a che fare con manoscritti di pergamena e di carta. La prima deriva il nome, secondo una poco attendibile tradizione, dalla città di Pergamo in Asia Minore, dove già nel secondo secolo a.C. si sarebbe fronteggiata la mancanza di papiro ricorrendo su larga scala alla pelle di animali come vitelli, capre e pecore (di qui il sinonimo «cartapeccora» meno frequente però di «pergamena» o «membrana»). Tale pelle, trattata in modo da renderla liscia e uniforme, presenta, per quanto sbiancata, un lato più scuro corrispondente al pelo della bestia, e un lato più chiaro corrispondente alla carne: a ciò si deve l'abitudine, nel confezionare i libri, di far sì che, ad apertura, la pagina di sinistra e quella di destra siano tutt'e due dello stesso tipo, per offrire all'occhio una superficie di colore omogeneo. Di qui poi la possibilità, da parte del filologo, di controllare, anche per questa via, che la struttura materiale del codice non abbia subito alterazioni. Va da sé che, dovendosi ritagliare pezzi di identico formato per confezionare i fascicoli di un libro, l'anatomia dell'animale comporta inevitabili sprechi, che ovviamente rendono assai costoso il prodotto finito⁴.

⁴ Brandelli irregolari di pergamena e scampoli trovavano impiego per la stesura di pezzi unici, come testamenti, atti di vendita ecc.: la scrittura, situata sul lato-carne, era protetta arrotolando il documento col lato-pelo all'esterno. Analoga struttura hanno i solenni rotoli figurati con l'Inno liturgico pasquale *Exultet*, tipici dell'Italia meridionale (secc. XII-XIII), formati da più pergamene cucite in successione. Eccezionalmente anche testi letterari sono stati scritti, e talvolta si conservano, in rotoli pergamenecci, come quello segnalato da G. Bertoni, *Poesie di Iacopone in un rotolo*, in «Archivum Romanicum», XXII (1938), pp. 118-19, già nell'archivio privato del marchese Viti-Moizola, ora presso la Biblioteca Esicense di Modena, secondo la segnalazione di Franca Agno, in Iacopone da Todi, *Laudi trinitarie e altri*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. XXI, nota 6. Sui rotoli adoperati in origine dai trovaroli provenzali e sulla relativa

Tuttavia la pergamena, grazie alla sua robustezza, sopporta abrasioni e lavaggi che ne consentono il riuso dando luogo al cosiddetto *p a l i n s e r t o* (in greco «raschiato di nuovo»), croce e delizia degli studiosi, che si sforzano con particolari tecniche di arrivare a leggere la scrittura originaria, la cosiddetta *scriptio inferior*⁵. Sempre per la sua resistenza, la pergamena serve ottimamente a proteggere libri e registri; frequente è l'uso di pezzi già scritti, ottenuti anche smembrando codici il cui contenuto non è giudicato interessante. Sebbene talvolta la scrittura si presenti sul lato esterno abrasa o danneggiata dalla manipolazione, val la pena di prestare sistematica attenzione alle copertine e ai fogli di guardia dei libri antichi, perché si possono fare interessanti scoperte. Basti pensare che proprio grazie a tale riuso si sono conservati due dei più antichi testi volgari italiani, il *Conto navale pisano* dell'inizio del sec. XII e i *Frammenti d'un libro di conti di banchieri fiorentini* del 1211⁶.

Quanto alla carta, in latino *charta* designava in modo generico la superficie sottile sulla quale si scriveva, a prescindere dalla natura del materiale (uso ancor oggi in vigore quando si contano le «carte» di un codice, cfr. p. 18). Il termine ha poi ristretto il suo significato alla carta nel senso per noi corrente, invenzione con ogni probabilità cinese, che arriva in Italia nel sec. XII grazie a mercanti che trafficano con gli Arabi di Spagna (cartiera di Játiva, vicino a Valencia); il suo successo è contrastato all'inizio, sia per pregiudizi religiosi dovuti all'origine musulmana, sia perché essa pare troppo fragile per servire, ad esempio, nei documenti pubblici e privati (divieti in tal senso furono emessi in Sicilia da Ruggero II e poi anche da Federico II, dalla Repubblica di Venezia ecc.). Ma alla fine del sec. XIII il successo è ormai assicurato e proprio in Italia, a Fabriano e nei dintorni, sorgono i più attivi centri di produzione⁷. La pasta da carta è ottenuta fino al sec. XVIII (quando si comincia a usare il legno) da stracci macerati; essa viene stesa su un telaio con un setaccio (vaglio) a fili di ortone (vergelle e filoni) che lascia filtrare l'acqua: le vergelle, parallele al lato più lungo del telaio, sono molto fitte e le-

iconografia, cfr. d'A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 61-2 e fig. 3.

⁵ Con opportuna selezione della frequenza luminosa, la fotografia digitale sfrutta la banda dell'ultravioletto o (nel caso di muffe, macchie e altri guasti) dell'infrarosso, ottenendo oggi ottimi risultati, compreso il cosiddetto restauro virtuale, ma in passato l'uso di reagenti chimici ha spesso provocato guasti irreparabili, come nel caso dei codici palinsesti passati per mano di Angelo Mai e di suoi contemporanei, cfr. S. Timpanaro, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 227-29. Si tratta in genere di palinsesti che riguardano testi classici manomessi per lo più tra VII e VIII secolo nei centri monastici di Luxeuil e di Bobbio, cfr. L.D. Reynolds e N.G. Wilson, *Copists e scribes*, Padova, Antenor, 1987, pp. 87-8.

⁶ Se ne veda l'ultima edizione di A. Castellani, *La prosa italiana dalle origini. I Testi di cartacee pratiche*, vol. I: *Trascrizioni*, Bologna, Patron, 1982, pp. 3-6 e 21-40 (nel vol. II: *Facsimili* sono le foto dei testi). Più raro è il riuso di carta già scritta, ma si ricorderà almeno la lettera autografa di Boccaccio del 1366 utilizzata per rinforzo di una copertina pergamenacea, cfr. R. Abbondanza, *Una lettera autografa del Boccaccio nell'Archivio di Stato di Perugia*, in «Studi sul Boccaccio», I (1963), pp. 5-13.

⁷ Ulteriori informazioni si trovano in A. Basanoff, *Itinerario della carta dall'Oriente all'Occidente e sua diffusione in Europa*, Milano, Il Polifilo, 1965. Merita di essere visitato il Museo della carta e della filigrana di Fabriano.

gate ai filoni ortogonali, i quali producono la vergatura della carta. Completata l'asciugatura tra feltri e poi all'aria aperta, pressata e levigata, la carta entra in commercio. Della fabbrica di provenienza essa reca, in genere, come anche oggi è frequente, il contrassegno, cioè la filigrana in chiaro, un tempo impressa con un filo di bronzo sulla pasta molle, in forma di stella, croce, campana, animali ecc. Il Briquet ne ha registrate 16.112 trovate in documenti di data e provenienza sicura ed ha allestito un repertorio utile per lo studio dei manoscritti cartacei di cui sia oscura o controversa la collocazione geografica e cronica⁸.

Lenorme convenienza economica della carta e la sua qualità in rapido miglioramento restringono l'uso della pergamena a libri di particolare solennità, ricchi magari di preziose miniature. Esistono anche stampe pergamenacee, come furono 34 esemplari su 184 della *Bibbia* di Gutenberg: così pure sono in pergamena manoscritti recenti, cosiddetti «di dedica», come quello, già ricordato, che Carlo Porta allestì dedicandolo al figlio⁹.

Per scrivere, alla fine del medioevo, si usava ormai raramente una cannuccia aguzza (*calamus*); di solito la penna di volatile (in genere oca), man mano poi sostituita da strumenti metallici, anche preziosi. L'inchiostro, nero o bruno, conteneva spesso sali metallici che resistono sulla carta quando, per l'umidità ad esempio, è scomparso il colore: tali tracce, invisibili alla luce normale, riflettono però la luce ultravioletta e quindi, disponendo d'una lampada di Wood (o di più moderna tecnologia), è possibile oggi recuperare una scrittura apparentemente svanita¹⁰. L'inchiostro di altri colori si usava per dare spicco a lettere iniziali («capiletrera»), a titoli di capitoli, a parti del testo: si parla di «rubriche», «rubricare», «rubricatore» (lat. *ruber* «rosso»), sebbene, soprattutto nei codici trecenteschi, il rosso si alterni col turchino (un tocco di giallo sulle maiuscole iniziali è tipico dei codici tardo-medievali dell'Italia centrale). Al semplice cambiamento di co-

⁸ C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig, Hiersemann, 1923², 4 voll., più volte oggetto di ristampa fino a quella di Stuttgart, Hiersemann, 1991 (da consultare insieme a V.A. Mošin e S.M. Tralič, *Filigranes des XIII^e et XIV^e ss.*, Zagreb, Acad. Youg. des Sciences et des Beaux-Arts, 1957, 2 voll. e G. Picard, *Die Wasserzeichenkantei Picard in Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961-1997, 17 voll. con materiale soprattutto tedesco). Si ricordi tuttavia che talvolta il repertorio utilizza documenti manoscritti dei quali il luogo di ritrovamento può essere casuale, e la data posteriore anche di molto all'anno di fabbricazione della carta (come succede appunto per fogli isolati): tutto ciò comporta dunque grande cautela. Con i libri a stampa, finora poco studiati sistematicamente dal punto di vista delle filigrane, si arriva a migliori approssimazioni, come mostra R. Koldof, *Le filigrane dei paleotipi*, Firenze, Tip. Giuntina, 1957, e *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Firenze, Olschki, 1978.

⁹ Di cm 16x21, noto con la sigla A, si conserva presso l'Archivio Storico Civico di Milano, Raccolta Portana LX 1. Furono pergamenacci alcuni esemplari dell'*Orlando furioso* del 1532 e poi, ancora nell'Ottocento, opuscoli tirati in pochi esemplari per la delizia dei bibliofili. Molto pregiata era la pergamena estremamente sottile che si otteneva dal feto del vitello. Essa era detta, nel medioevo, «carta vergine» e in piccoli pezzi veniva anche usata per portare addosso scritte apotropaiche. Esemplari pergamenacci stampò anche il più grande tipografo del secolo scorso, Giovanni Mandresteg, nell'Officina Bodoni a Montagnola (Lugano) e poi a Verona. Cfr. *Giovanni Mandresteg a Montagnola. La nascita dell'Officina Bodoni 1922-1927*, testi di L. Tedeschi e O. Besomi, Verona, Edizioni Valdonega, 1993.

¹⁰ Cfr. nota 5 e, per l'ispezione multispettrale digitale, <http://www.fotoscientificarecord.com>.

lore si poteva aggiungere l'ornamento di forme grafiche elaborate e polichrome, fino alle lettere miniate e alle miniature¹¹. Tale lavoro non è contemporaneo alla normale scrittura, e spesso non è nemmeno opera della medesima persona: l'amanuense lascia lo spazio vuoto per l'intervento del rubricatore, e di solito annota in modo appena visibile la «letterina guida» che dovrà essere disegnata. Questo programma talvolta non viene eseguito, lo spazio resta vuoto, nascono fraintendimenti: in un testo poetico l'omissione, per esempio, di O vocativo iniziale per colpa del rubricatore, dà luogo a un verso che, ricopiato in altri manoscritti, sarà ipometro senza guasto tuttavia per il senso (cfr. cap. IV, 1.3). Con ciò siamo già nel processo di produzione del libro, ma converrà fare un passo indietro e vederne l'inizio.

3. L'ALLESTIMENTO DEL MANOSCRITTO

Punto di partenza è il «foglio» (o, con latinismo, «folio»); i fogli, pergamenecci o cartacei, di forma in genere rettangolare, di uguale misura, vengono piegati a metà e inseriti l'uno nell'altro, formando fascicoli di varia consistenza. Moltiplicando l'unità minima, che è dunque il foglio piegato (detto spesso bifoglio), si ha il duerno di due fogli piegati, il ternione di tre, il quaternione o quaderno di quattro (ma «quaderno», rappresentando una misura standard, si usa anche nel senso generale di «fascicolo»), il quinterno ecc.¹² Un codice è formato per lo più da fascicoli o tutti di carta o tutti di pergamena (o membrana che dir si voglia) e quindi lo si designa con le abbreviazioni, rispettivamente, «cart.» (cartaceo) e «memb.» (membranaceo); nel caso che sia stata usata sia l'una sia l'altra materia, viene prodotto un codice «misto» e, nel descriverlo, sarà opportuno indicare, se esso è prevalentemente cartaceo, quali sono le parti membranacee, e viceversa.

Le dimensioni dei fascicoli, e quindi del manoscritto chiuso, si sogliono misurare in millimetri o in centimetri, altezza per larghezza, segnalando eventuali irregolarità¹³. Per quanto riguarda la consistenza, l'unità di misura è la «carta»

¹¹ La miniatura (da *minio* «colore rosso») naturalmente richiede uno studio specialistico come arte figurativa; in molti casi se ne possono trarre utili elementi per precisare la datazione e la provenienza di un codice. Sull'argomento si dispone di L. Donati, *Bibliografia della miniatura*, Firenze, Olschki, 1972, 2 voll.; per un profilo sintetico, si veda la voce *Miniatura* nel vol. XXIII dell'*Enciclopedia Italiana* scritta da un grande studioso quale fu Paolo D'Ancona; un amplissimo campionario è offerto da D. Diringier, *The Illuminated Book: Its History and Production*, London, Faber and Faber, 1967, da P. Brueger, M. Meiss e Ch.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 2 voll. (1. Text, 2. Plates). Un interessante aspetto particolare tratta J. Wirth, *Les marges à double des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

¹² A questi argomenti sono dedicati tipici studi di codicologia, come L. Glissen, *Prolegomenes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Gand, Ed. Scientif. Story-Scientia, 1977. Saggi specialistici e splendide illustrazioni contiene *Le livre au moyen âge*, a c. di J. Glénisson, Paris, CNRS, 1988.

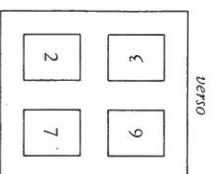
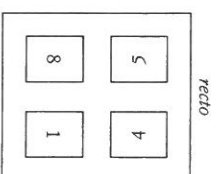
¹³ Con «vachetta» (o «bachetta» o «bastardello») si designa il codicetto di forma lunga e stretta, tipica dei registri, spesso foderato appunto di pelle di vacca.

(abbreviato: c.: plurale cc.): così si chiama, quale che sia la materia, ciascuna metà di un foglio piegato. Diversamente dall'uso attuale di numerare ogni singola facciata (paginazione), l'uso antico (che arriva anche alle stampe) è di numerare per carte (cartulazione); quindi un libro di 40 carte sarà, in termini moderni, di 80 pagine. Dovendo indicare a quale lato della carta ci si riferisce, si distingue il *recto* dal *verso* (abbreviati: r e v), intendendosi che un libro aperto presenta a sinistra il *verso* di una carta e a destra il *recto* di quella seguente¹⁴. Nel caso di scritture non a tutta pagina, ma disposte su due colonne, le colonne del *recto* sono identificate con a e b, quelle del *verso* con c e d (oppure: ra, rb, va, vb). Capita di incontrare anche altri usi, come f. (foglio) al posto di c. (carta) oppure a, b, al posto di r, v, ma è meglio evitarli, a scanso di confusioni terminologiche. Lo spazio («specchio») entro il quale doveva essere contenuta la scrittura veniva spesso delimitato e rigato a secco o con una punta di piombo, più di rado con inchiostro diluito. La scrittura procedeva, per ciascun fascicolo, a fogli separati: a partire dal foglio esterno si riempiva solo la metà sinistra, sul *recto* e sul *verso*, fino al foglio interno centrale col quale iniziava il completamento della metà destra, in progressione inversa fino al foglio esterno¹⁵. Che questo fosse un procedimento, se non costante, certo frequente, è confermato dal fatto che talvolta il disordine delle parti di un testo si spiega proprio con irregolarità o nella copiatura a fogli separati o nel loro successivo raggruppamento.

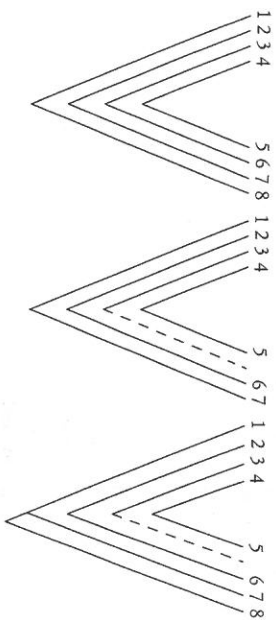
Anche i singoli fascicoli destinati a formare il libro si dovevano mantenere nell'esatta sequenza e a tal fine gli amanuensi scrivevano sul *verso* dell'ultima carta, come richiamo, la parola iniziale del fascicolo successivo: così l'ordine poteva essere facilmente controllato e ripristinato nel caso di accidentali spostamenti. È quindi buona norma prestare attenzione a questo aspetto strutturale del libro poiché spesso, in occasione magari di una nuova rilegatura, sono avvenute perdite o alterazioni nell'ordine dei fascicoli. Nel caso di perdita totale o parziale di un fascicolo il codice si dice «mutito» e, se la perdita si colloca all'inizio, «acefalo».

¹⁴ Fanno eccezione i libri di partita doppia di mercanti e banchieri dove il numero scritto sul *recto* della carta di destra vale anche per il *verso* della carta di sinistra.

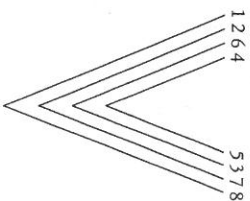
¹⁵ Il procedimento tipografico è, come si vedrà, diverso: lo imitano, probabilmente, i manoscritti impostati prendendo un foglio di carta capace di contenere su ciascuna facciata quattro pagine di scrittura disposta in modo che, una volta piegato il foglio, si ottenga l'ordine progressivo voluto.



Di tali caratteristiche non è difficile, purché la rilegatura non sia troppo stretta, farsi un'idea e di solito conviene anche tradurla in grafici come i seguenti:



A sinistra si ha un quaderno integro; al centro un quaderno mutilo di una carta (linea tratteggiata); a destra infine un quaderno a prima vista perfetto perché formato da otto carte. Una attenta ispezione della struttura rivelerà però la lacuna tra c. 5 e c. 6 e l'aggiunta di una carta alla fine, cioè una diversità sostanziale. Con un quarto grafico si può dare l'immediata percezione visiva anche di un altro tipo di guasto, quello prodotto dalla piegatura e dalla cucitura a rovescio di un foglio, nella fattispecie quello corrispondente alle cc. 3 e 6:



Una volta completato di rubriche e di eventuali miniature, l'insieme dei fascicoli veniva spesso protetto con l'aggiunta all'inizio e alla fine di fogli di guardia bianchi e rilegato in modi sontuosi o modesti, a seconda del contenuto, del committente ecc. Purtroppo la rilegatura originale dei manoscritti antichi è stata spesso sostituita con altra più recente, abolendo quindi, magari per motivi estetici, un dato di non trascurabile importanza storica e culturale, tanto più che i «piatti» (cioè le copertine rigide unite dal dorso) contengono spesso all'interno note di possesso o scritture a vario titolo interessanti¹⁶.

¹⁶ Per esempio, «i numerosi codici aragonesi e quelli sforzeschi, passati da Napoli e da Milano in Francia tra la fine del secolo XV ed i primi anni del XVI, furono i primi ad essere così maltrattati: da Francesco I ad Henri II ed i re successivi fino a Louis-Philippe, tutti, poco a poco, con l'aiuto dei bibliotecari... sostituirono nutilanti marroccini alle delicate ed eleganti vesti quattrocentesche»: così T. De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI. Notizie ed elenchi*, Firenze, F.lli Alinari, 1960, vol. I, p. XIX. Altra opera classica nel campo della legatura è quella di G. Fumagalli, *L'arte della legatura alla corte degli Estensi, a Ferrara*

Sotto una medesima rilegatura può esserci un codice unitario oppure un codice «composito», cioè prodotto dall'aggregazione di due o più individui. Per es. il cod. 972 della Biblioteca Riccardiana di Firenze è stato formato nel Settecento riunendo con una sovraccoperta semiflosca di pergamena tre codici di natura, epoca, origine diversa: il primo, membranaceo e trecentesco, contiene autografa l'epistola di Petrarca a Urbano V del 1368 (cioè la prima del libro IX delle *Sermones*); gli altri due, cartacei, contengono testi quattrocenteschi¹⁷. Infine, si possono chiamare «raccogliatrici» alcuni codici autografi di Leonardo da Vinci, formati dall'aggregazione di carte sciolte, spezzoni, frammenti d'ogni genere e provenienza, sforbicati e incollati, come quelli che formano il codice della Biblioteca Ambrosiana di Milano, detto Atlantico (cioè enorme come il gigante Atlante) per il suo grande formato (cm 67 x 45), messo insieme alla fine del Cinquecento con 1.286 carte vinciane incollate su 401 fogli¹⁸.

4. LA SCRITTURA ANTICA

Usando termini generali, chi scrive è detto *scriba* o *amanuense*. Si parla di «copista» nel caso che si voglia fare specifico riferimento all'opera di trascrizione da un manoscritto a un altro e si distingue il *copista* di mestiere dal *copista* per passione: il primo è un lavoratore motivato, di solito, solo da ragioni economiche e quindi portato a copiare in modo meccanico e impersonale; il copista per passione è invece spinto da interesse personale per il testo e talvolta non si perita di intervenire per correggerlo e migliorarlo; «copia di servizio» si chiama quella approntata personalmente da un autore per proprio uso privato.

Nell'epoca in cui si cominciano a scrivere quantità non trascurabili di testi volgari, cioè nei secoli XIII e XIV, si può considerare non più valida l'equazione altomedievale *clericus = literatus* / *laicus = illiteratus*. Lo sviluppo delle città, di attività economiche e finanziarie, di centri universitari prestigiosi (come Bologna) ha allargato la cerchia degli alfabetizzati, e quindi degli utenti e dei produttori dei manoscritti. Restano sempre operosissimi i laboratori conventuali e ne sorgono altri laici: più amanuensi lavorano secondo criteri omogenei, coordinati e diretti da un imprenditore, tanto che spesso è possibile riconoscere per inconfondi-

e a Modena, dal sec. XV al XIX. *Catálogo delle legature pregnoali della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, De Marinis, 1903; da ultimo, F. Petrucci, Nardelli, *Legatine e scrittura. Testi celtati, messaggi velati, annunci palati*, Firenze, Olschki, 2007.

¹⁷ Cfr. E. Casagrande, *L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (Senile IX 1)* in «Quaderni petrarcheschi», III (1985-86), pp. 9-175.

¹⁸ Il restauro, eseguito dal Laboratorio dell'Abbazia Greca di Grottaferrata, ha sistemato le carte su 1419 fogli di supporto distribuiti in 12 volumi, cfr. F. Barbieri, *Il restauro del codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», L (1982), pp. 98-111 e la riproduzione in facsimile: *Il codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti-Barbieri, 1973-75, 12 voll. (più altri 12 di trascrizioni, 1975-80). Sulla sua storia, cfr. A. Marinoni, *Le redi letteraria*, in *Leonardo*, a c. di L. Rietti, Milano, Mondadori, 1974, pp. 56-85.

Non sta in genere di due parti: il nome del fondo a cui il manoscritto appartiene (o talvolta il numero dell'armadio in cui è collocato) e il suo numero d'ordine interno. Quando nella biblioteca esiste un unico fondo si avrà solo il numero progressivo. Se la segnatura comprende, come ulteriore elemento distintivo, l'etichetta *greco*, *ebraico*, *latino* ecc. si fa riferimento al tipo di alfabeto (non alla lingua) in cui il testo è rappresentato. Quindi sono manoscritti latini non solo quelli scritti in lingua latina, ma anche quelli in italiano, francese, provenzale ecc. Alla segnatura si associa sempre il nome della biblioteca o dell'archivio e quello della città dove il manoscritto si trova.

Il ms. Vaticano latino 3196 (il cosiddetto "Codice degli abbozzi" di Petrarca) occupa il posto 2966 nella serie dei manoscritti in alfabeto latino del fondo Vaticano della Biblioteca Apostolica Vaticana della Città del Vaticano; il ms. Riccardiano 1532 (*Nuova Cronica* di Giovanni Villani) è il codice che occupa questo numero d'ordine nel fondo manoscritto della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

1.2. Descrizione Già nel corso del Quattrocento alcuni umanisti sentirono la necessità di redigere delle schede che descrivessero il contenuto dei manoscritti. Dalla fine del Cinquecento, con lo sviluppo degli studi eruditi e la costituzione delle grandi biblioteche, questa pratica andò specializzandosi. Frutto di un'attività sviluppatasi nell'arco di più secoli è oggi l'esistenza di un numero rilevantissimo di cataloghi che registrano e descrivono i manoscritti posseduti da biblioteche e archivi, anche quelli minori. Alcuni di questi cataloghi sono tuttora anch'essi manoscritti, perciò consultabili solo nelle biblioteche di appartenenza. I cataloghi di manoscritti forniscono un supporto importante agli studi filologici sia per il reperimento dei materiali testuali sia per la loro descrizione. Descrivere un manoscritto non è tuttavia compito esclusivo di chi redige un catalogo. L'edizione critica di un testo richiede obbligatoriamente la descrizione preliminare dei manoscritti e delle stampe su cui l'editore ha basato la sua ricostruzione. In relazione ai manoscritti, di cui per ora ci occupiamo, non esiste un formato standard di organizzazione dei dati, ma le informazioni devono riguardare queste particolarità:

DESCRIZIONE ESTERNA

Segnatura: es.: Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Banco Rari 240. Dalla segnatura si estrae di norma una sigla con la quale il manoscritto, nel corso dell'edizione critica, sarà sempre citato.

Materia scrittoria: se membranaceo o cartaceo.

Età: ess.: 1369 / Metà del xv sec. / 1510 ca. / xiv sec. in[cento], ex[cento], cioè attribuibili agli anni iniziali o finali del secolo.

Dimensioni: espressa in millimetri, altezza × larghezza. Es.: mm 270 × 215.

Elementi della descrizione dei mss.

Dalle schede ai cataloghi

Legatura: se antica o moderna: il materiale di cui è fatta: pergamena, cuoio, cartone, legno ecc.; la presenza eventuale di fregi, fermagli ecc.

Numero delle carte: es.: cc. 72 numerate + 2 bianche.

Costituzione dei fascicoli: es.: i fascicoli sono tutti duerni, tranne il primo che è terno.

Disposizione della scrittura per carta: si dà notizia della presenza eventuale di testo in colonna, del numero delle linee di scrittura per carta, eventualmente della rigatura ecc.

Tipo di scrittura: es.: mercantese; un'unica mano, mani diverse.

Ornamentazione: segnalazione di eventuali rubriche, miniature, iniziali, segni di paragrafo ecc.

Storia del manoscritto: segnalazione di eventuali note di possesso, aggiunte, interpolazioni, correzioni successive, notizie esterne ecc.

DESCRIZIONE INTERNA

Autore: es.: Dante Alighieri.

Titolo dell'opera o delle opere: es.: Vita Nuova.

Contenuto: si può dare se necessario l'incipit e l'explicit, la distribuzione delle parti o dei capitoli nelle carte, i capoversi nel caso di antologie di rime ecc.

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Si segnalano gli studi eventualmente esistenti sul manoscritto.

Riportiamo qui di seguito due descrizioni di manoscritti: la prima da un catalogo, la seconda dalla nota al testo di un'edizione critica:

Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Landau Finaly, 64

S. Bernardino da Siena. *Trattato della confessione* «Renovamini»; S. Antonino, *Confessionale* «*Omnis mortalium cura*»; Nicolaus de Auximo, *Quadrigena spirituale*.

Sec. xv (1451, c. 78v); Toscana. Membranaceo; mm 160 × 115, cc. 1, 175, 1^a, anticamente numerate a penna nell'angolo superiore destro; fascicoli 17 con richiami posti a metà del margine inferiore: I-VII (cc. 1-70) quinterni, VIII (cc. 71-82) sesterno, IX-XIII (cc. 83-132) quinterni, XIV (cc. 133-145) settenario a cui è stata tagliata la c. XIII senza lacuna nel resto, XV-XVII (cc. 146-175) quinterni; rigatura a inchiostro; linee 35/37 (43 a c. 82); specchio di scrittura mm 115/120 × 80/85; scrittura bastarda in massima parte di mano di frate Angelo dei Minori (c. 33^r); inchiostro nero; rubriche anche in margine; lettere iniziali e segni paragrafali rubricati; in rosso la tavola a cc. 78v-81v; tocchi di minio nelle maiuscole in funzione paragrafale; titolo corrente. **Legatura:** sec. XX (posteriore al 1934, cf. D. Pacetti, *Le opere volgari...*, 1934, ove la descrizione della legatura non corrisponde a quella attuale); in assi e dorso in pelle marrone. **Stato di conservazione:** buono; leggere macchie ad alcune carte; caduta di inchiostro a molte cc.; il codice è stato rifilato. **Note di possesso:** [...].

[*Manoscritti Landau Finaly della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.* Catalogo di G. Lazzi e M. Rolih Scarlino, Giunta regionale toscana — Editrice Bibliografica, Milano 1994, pp. 151-2.]

Palma, Bibl. Palatina, Palatino 19.

Cartaceo, sec. xv (1468), mm 290 x 195, cc. 92 numerate anticamente sul margine superiore a destra, più 8 cc. non numerate, bianche: 1 foglio di guardia in principio e 1 in fine. Sul verso del foglio di guardia anteriore, di mano del sec. xviii: «N° 159» l'indicazione sommaria del contenuto e l'annotazione che il codice «fu di Pier del Nero»; alla c. 81v, della stessa mano del resto: «fnis deo gratias / per andrea demedici nelle sinche adi p(r)imo dottobre Meccc° Lxiiij». Scrittura umanistica a due colonne e 36 righe per colonna; rigatura molto visibile. L'iniziale di c. 2r è miniata e un fregio orna il margine superiore e quello sinistro; sul margine inferiore uno stemma sorretto da due figure. Le altre iniziali sono ornate con disegni a penna. Un errore nella legatura ha spostato alcune carte, che vanno riordinate come segue: 52, 54, 53, 55, 56, 58, 57, 59; una mano tarda ha corretto poi i numeri come se le carte si succedessero regolarmente. Legature in cartone ricoperto, di colore marrone con fregi in oro. Sul dorso: «Dante / Il Convito / Dati / La sfera / Cod. / del sec. / xv». Contiene: 1r-81v *Convito*; 82r-83v Volgarezzamento di un'epistola di San Bernardo; 84r-92v *La Sfera* di Goro Dati.

[Dante Alighieri, *Convito*, a cura di F. Brambilla Ageno, 1. Introduzione, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1995, pp. 25-6.]

13. Tipologie Fino al xxi secolo la produzione di libri manoscritti si era concentrata soprattutto nei centri scrittori (*scriptoria*) dei conventi. Con la rinascita delle città, divennero queste i luoghi più avanzati della vita culturale in Europa. Al mondo delle città è legata la trasformazione delle scuole monastiche e capitolari in *studia*, ossia in università, la cui istituzione rispondeva al bisogno di conoscenze di una borghesia socialmente ed economicamente in ascesa. L'insegnamento e lo studio universitario richiedevano una grande produzione e circolazione di libri. Intorno alle università si svilupparono di conseguenza corporazioni di copisti di professione.

Siamo in un'epoca in cui la lingua del sapere è ancora rigorosamente il latino. Il libro universitario ha precise caratteristiche formali: formato grande, testo disposto su due colonne, ampi margini sui lati e sulla parte inferiore della pagina per far spazio al commento, rubriche in rosso; la scrittura è la gotica, molto compressa e ricchissima di abbreviazioni, quasi stenografica, per accelerarne i tempi di esecuzione e fare economia di spazio. Per questa tipologia Arnando Pertucci¹ ha usato la classificazione di **libro scolastico**, anche libro "da banco", che per le dimensioni è impossibile tenere tra le mani o sulle ginocchia. Il suo allestimento era affidato a copisti di mestiere. Questo formato, seppure proprio del libro universitario, dunque in lingua latina, presta talora il suo modello anche al libro volgare. E quando sarà inventata la stampa, la stessa impostazione sopravviverà nella nuova modalità produttiva: per

esempio, nell'ultimo Quattrocento le edizioni della *Commedia* di Dante, con la colonna di testo circondata dal commento.

L'interesse per la riscoperta dei testi dell'antichità classica, che si manifesta nel xiv secolo e conosce il suo culmine nel secolo successivo, porta ad affiancare al libro di grande formato un'altra tipologia, ispirata per dimensioni, messa in pagina, tipo di scrittura alle caratteristiche dei disepolti manoscritti di età carolina degli autori antichi. Il formato è più piccolo del libro da banco, il testo è a tutta pagina con margini ristretti, la scrittura può essere una gotica dai contrasti addolciti (come la cosiddetta semigotica in uso nella cerchia degli amici del Petrarca), ma anche una cancelleresca o più tardi un'umanistica. Sono in genere libri di studio prodotti per singoli dotti, di materiale cartaceo o pergameneo, ora di grande o media eleganza ora trasandati. Seguendo ancora la classificazione di Pertucci, è il **libro umanistico**, detto "da bisaccia" per la sua portabilità, che può uscire dalle botteghe di scribi di professione, ma anche essere realizzato in proprio dallo studioso per uso personale.

Infine, la diffusione della cultura anche tra i ceti popolari (mercanti, artigiani ecc.), che accompagna lo sviluppo delle città dal secolo xiii in avanti, fa nascere l'esigenza di un libro di basso costo che risponda a interessi pratici o abbia finalità religiose o anche soddisfi il bisogno di letteratura amena. È il **libro popolare**, di piccole dimensioni (definito perciò "da mano"), cartaceo, generalmente in scrittura mercanteca, di poca o nessuna eleganza, che può contenere indifferentemente la *Commedia* di Dante, un cantare, un trattato sull'arte della mercatura o una raccolta di preghiere. Gran parte della letteratura in volgare dei primi secoli è consegnata proprio a libri di questo tipo. La realizzazione dei libri da mano è dovuta in genere a copisti non professionali.

Questa classificazione, come sempre in casi del genere, è di comodo e non dà conto di possibili soluzioni intermedie, talora anche contraddittorie, legate alle pratiche proprie di una città, di un ambiente, di un certo sociale ecc. Quello che importa dire è che quando, pochi anni dopo la metà del Quattrocento, verrà inventata la stampa, le tipologie del libro manoscritto verranno trasposte nel libro a stampa. I nuovi operatori, in altri termini, non avranno inizialmente consapevolezza di realizzare qualcosa di profondamente diverso da quanto prima si faceva: crederanno di fare la stessa cosa in altro modo. Bisognerà aspettare il xvi secolo perché si prenda consapevolezza che quella nuova tecnologia aveva cambiato non solo il modo di produrre gli strumenti del sapere, ma anche i modi stessi della conoscenza.

14. Classificazioni I manoscritti sono classificabili da più punti di vista. In relazione all'autore, al titolo e ai contenuti il manoscritto può essere:

AUTOGRAFO: quando il testo è di mano dell'autore.

IDIOGRAFO: se non è scritto materialmente dall'autore, ma è comunque esemplato sotto il suo controllo.

Il libro da bis

Il libretto da n

Il libro a stamp
imita il libro
manoscritto

la banco

zione

(44)

1. A. P., *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in "Italia medievale e umanistica", xii, 1969, pp. 295-313.

da G. Stassi, *Introduzione*

(45)

linea di massima è opportuno adottare la forma che risulta maggioritaria nella scrittura non abbreviata; volta a volta possono poi essere attestati usi *di*imenti, come quando un amanuense scrive *dilla*, mostrando chiaramente che per lui 7 vale *e*, non *et*; o quando in un verso si richiede che 7 sia interpretato in modo da permettere sinalefe con la vocale iniziale della parola successiva (e quindi vale *e*, non *et*); o quando la distribuzione di *et/e* dipende dall'iniziale vocalica o consonantica della parola seguente; o quando 7 vale *e* voce del verbo «essere» ecc. Resta ad ogni modo impossibile sia fornire regole generali, sia esaurire i singoli casi concreti, e questa è una ragione per consigliare, ove sorgano dubbi, di rinchiodare entro parentesi tonde la soluzione più conforme al complessivo aspetto grafico-fonetico del testo.

Fra i casi particolari merita un cenno quello del *nomen sacrum* «Gesù Cristo», la cui abbreviazione originaria in caratteri greci, adattata all'alfabeto latino, produce *ih̄u xpo*: sarebbe dunque erroneo trascrivere, come capita di leggere, *Ihesu*, perché acca qui rappresenta età greca ed è giusto quindi *Iesu*; in un testo volgare sarà poi anche preferibile *Cristo* non *Christo* e così pure (dato *xp̄istiani*) *cristiani*, non *christiani*³⁵. L'attento esame dei modi tenuti nell'abbreviare e del relativo contesto linguistico è necessario non solo per procedere al corretto scioglimento, ma anche, nel caso di copie, per spiegare alterazioni prodotte proprio dal fraintendimento di abbreviazioni³⁶.

Quanto ai segni interpuntivi nei manoscritti medievali, si tratta d'una presenza incostante di cui è bene descrivere forme e funzioni in genere molto diverse dalle attuali, tanto che all'editore spesso conviene procedere a una completa modernizzazione (come si è fatto, per es., nelle precedenti trascrizioni). Un'idea panoramica si può avere scorrendo la *Storia della punteggiatura in Europa*, a c. di B. Mortara Garavelli, Bari, Laterza, 2008 (cfr. cap. II, 2).

La ricerca nel campo dei manoscritti è agevolata dall'esistenza di numerosi cataloghi, spesso inseriti in vaste collezioni: nel 1885 il Ministero della Pubblica Istruzione iniziò la collana «Indici e cataloghi» che comprende fra l'altro *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a c. di S. Morpurgo, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1893-1900, vol. I (e unico), donde (p. 82) è tratto il seguente esempio di descrizione sommaria di un codice miscellaneo, cioè dal contenuto vario, non limitato a un unico autore.

³⁵ Le abbreviazioni dei nomi sacri, passarono dal greco al latino con le più antiche traduzioni della Bibbia (IV secolo) e da esse prese consistenza l'uso di abbreviare per contrazione, secondo la tesi (non da tutti condivisa) di L. Traube, *Nomina sacra. Versus einer Geschichte der christlichen Kürzung*, München, O. Beck, 1907. Per le scritture volgari, cfr. A. Monteverdi, *Noterelle ortografiche*, in «Studi romanza», XXX (1943), pp. 205-17. L'etrona trascrizione a piene lettere *Ihesu* non è solo opera di qualche moderno editore, ma anche di antichi amanuensi e in tal caso ovviamente va rispettata.

³⁶ Una più ampia informazione in campo paleografico è auspicabile in chiunque si debba occupare di manoscritti. A tal fine basta rinviare (anche per la bibliografia precedente) ad A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri, 1992² e a B. Bischoff, *Paleografia latina. Antichità e Medioevo*, Padova, Antenor, 1992.

agli studi di Filologia italiana, 2015⁵

descriptions des manuscrits

1087.

Cart. Sec. XV, mm. 280 x 200. Carte 100: bianche le cc. 77, 78 e l'ultima; le altre contengono circa 48 r. per faccia. Dalla rubrica che riportiamo qui sotto al num. IV si dovrebbe concludere che tutto il cod. fu scritto da Piero di Antonio da Padova, ma bisogna avvertire che codesta didascalia non pare della stessa mano che vergò il resto. - Leg. in pelle.

I. **Francesco Petrarca**, DUE CANZONI E QUINDICI SONETTI (2^a-3^b). Adep., anepigr.: corrispondono nell'ordine del Canzoniere autografo ai nn. 50, 129, 364, 357, 342, 327, 328, 333-36, 339, 341, 344, 221, 222, 227.

II. UNA BALLATA E DUE SONETTI (1^a, 2^b, 4^a). Adep., anepigr.: La ballata è fra le rime del Petrarca, e più precisamente dopo la canzone 129.

- 1. Io moro in mare sentendo l'onde muovere (1^a). S.
- 2. Se tu pensassi al torto che mi fai (2^b). B.
- 3. Fior di virtù si è gentil choraggio (4^a). S.

III. **Dante Alighieri**, RIME (4^{ab}). Adep., anepigr.: 1. Ciò che m'inchontra. 2. Amore e 'l chor gentile; 3. Tutti li mie' pensier; 4. Negli occhi porta. 5. Duo donne; 6. Quantunque volte, lassò; 7. O voi che per la via; 8. Morte villana; 9. Piangiate amanti; 10. Spesse fiare.

IV. **Domenico da Monticchiello**, VERSIONE POETICA DELLE EPISTOLE DI OVIDIO (5^a-7^b). *Incominciano le pistole del poeta Ouidio, volgarizzate per lo savio et discreto homo Piero di Antonio da Padova, di cui mano sarà tutto questo libro scripto*: ma questa dichiarazione non si può riferire che all'opera del copista. La parafrasi poetica comincia dalla II ottava dell'introduzione: «Se volete chonprender chon effetto», e finisce, perché la copia non venne compiuta, con l'ott. XXXII dell'Epistola di Ero e Leandro: «E d'Alitona si spreudente chosax».

V. **Francesco Petrarca**, I TRIONFI (85^a-99^b, 79^a-84^b: ma questa trasposizione delle cc. è originale, e fu avvertita già dallo stesso copista a c. 99^b). *Questi sono e xiii Trionfi di messere Francesco Petrarca fiorentino e poeta*. I tredici capitoli si seguono in quest'ordine (teniamo a confronto l'ediz. di C. Pasqualigo, Venezia, 1874): VII, VIII, IV, I-III, V, VI, IX-XIII; il cap. V è secondo la redazione in 33 terzine, che fin.: «e d'ogni suo baldanza ingnudo e scharcho».

La prima indicazione riguarda la consistenza materiale del codice, che è cartaceo (mentre quello descritto poco oltre sarà membranaceo), ha certe misure (altezza per larghezza), un certo spessore (cento carte, ciascuna delle quali, tranne tre bianche, contiene 48 righe di scrittura sia sul recto che sul verso), ed è, in mancanza di indicazioni contrarie, integro. Si noti (a parte l'uso di *a* e di *b* per recto e verso) che i componimenti di I e III sono forniti di una attribuzione

zione ad opera del Morpurgo; nel ms. i testi di Petrarca e di Dante sono infatti a despoti (cioè senza il nome dell'autore) e a nepigrafi (senza titolo). Tali restano invece la ballata e i due sonetti di II, come è normale in un catalogo di manoscritti quando l'accertamento non si possa eseguire con rapida ricerca tramite i più comuni strumenti di consultazione.

Con analoghi criteri, anzi talvolta più stringati, è condotta anche l'imponente serie degli *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia* (in sigla: IMBI), iniziata nel 1890 da Giuseppe Mazzatini (e perciò citata spesso come «Il Mazzatini»), è arrivata nel 2013 al vol. 116. Dal centunesimo, uno dei numerosi dedicati ai mss. della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, a c. di M. Fanti e L. Sighinolfi (Firenze, Olschki, 1982), ecco un altro esempio di descrizione concisa ed accurata insieme (si avverta che «mn.» sta per «non numerate», che «tavola» significa indice-sommario e che *Inc.* = *Incripti* «comincia» e *Des.* = *Desinit* «finisce»)³⁷.

B. 3131

«Il Fidele di *Giovanni Piloletto Achillini* bolognese», poema in terza rima diviso in cinque libri.

Inc. (c. 1^r) «I'ra pensier mille, degni di memoria».

Des. (c. 132^v) «Che intento a quel non temea stratagemma» (incompleto alla quarta cantica del terzo libro).

Membranaceo, autografo, del sec. XVI, mm. 165 x 82, di cc. 5 nn. contenenti il titolo (di mano del sec. XVII) e la «tavola» + cc. 132 num. al r. leg. in tuta pelle del sec. XIX con titolo impresso sul dorso ACHILLINI / IL FIDELLE / CODICE. Dalla «tavola» risulta che manca un secondo volume, citandosi a c. 298, infatti il ms. giunge solo alla quarta cantica o 'cantilena' del terzo libro. Il poema fu pubblicato in Bologna, per Girolamo di Plato, 1523, ma non si conosce alcun esemplare a stampa; nella Biblioteca Universitaria di Bologna si conserva invece un altro esemplare autografo, completo, del *Fidelle* (ms. 410; cfr. *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XVII, 117). Per l'autore si veda ora la voce relativa a cura di T. Basini in *Dirizon. biogr. degli Italiani*, I, 148-149 (con bibliografia); il ms. è ricordato dal KRISTELLER, *Iter Italicum*, I, 16.

Segn. ant.: 16.c.V.19. *Prov.*: fondo Venturoli.

Lo studioso trova un cenno alla storia del codice (*Segnatura antica e Provenienza*), alle caratteristiche intrinseche del testo (autografo, ma incompleto), agli immediati termini di confronto. Tra i rimandi bibliografici in forma abbreviata

³⁷ Ogni ulteriore esigenza tecnica e storica si può soddisfare ricorrendo al manuale di A. Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma, Carocci, 2001², più sinteticamente è l'articolo di E. Casamassima, *Note sul metodo della descrizione dei codici*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXIII (1963), pp. 181-205; un testo ufficiale di pratica utilità è la *Guida alla descrizione del manoscritto*, Roma, ICCU (acronimo di Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche), 1984.

si noti, per l'eccezionale importanza dell'opera, quello a P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, London-Leiden, Warburg-Brill, 1963-92, 6 voll. (i primi due dedicati a Italia e Città del Vaticano; gli altri ad «alta itinera» da Australia a Jugoslavia, e a supplementi); come dichiara il sottotitolo, si tratta d'una enorme «lista di manoscritti umanistici non catalogati o catalogati in modo parziale che si trovano nelle biblioteche». Quante di questi ultime siano dotate di un catalogo a stampa dei manoscritti posseduti si può accertare, regione per regione, ricorrendo al *Catalogo delle biblioteche d'Italia*, Roma, ICCU, 1993 (da integrare con la base di dati Anagrafe Biblioteche Italiane <http://anagrafe.iccu.sbn.it>), mentre è ferma al terzo volume del 1989 la *Bibliografia di inventari e cataloghi a stampa dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane*, Roma, ICCU, 1985.

Sempre per iniziativa dell'ICCU si stanno realizzando due importanti basi di dati (già accessibili attraverso <http://www.iccu.sbn.it>) e cioè: *BibMan*, bibliografia dei manoscritti in alfabeto latino conservati nelle biblioteche italiane; *MANUS*, censimento dei manoscritti dal medioevo all'età contemporanea (compresi i carteggi) conservati nelle biblioteche italiane.

Cataloghi specificamente dedicati ai manoscritti italiani sono stati allestiti per alcune biblioteche straniere; tra tutti meritano d'essere ricordati i tre volumi, a c. di G. Mazzatini, dei *Manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma, Ministero PI., 1886-88. Utilissimo, e di più largo impianto, è S. De Ricci: W.J. Wilson, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, Wilson, 1935-37, 2 voll., con C.U. Faye-W. Bond, *Supplement*, New York, Bibl. Soc. of America, 1962. Per ulteriori informazioni è tuttora utile P.O. Kristeller, *Latin Manuscript Books before 1600. A List of the Printed Catalogues and Unpublished Inventories of Extant Collections*, München, Monumenta Germaniae Historica, 1993³, che comprende anche cataloghi di manoscritti in lingua italiana. Tra i repertori specializzati segnalazione particolare meritano Leon Battista Alberti, *Censimento dei manoscritti*, I, Firenze, a c. di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2004 e il catalogo del *Fondo manoscritti di autori contemporanei* [dell'Università di Pavia], a c. di G. Ferretti, M.A. Grignani, M.P. Musardi, Torino, Einaudi, 1982, con una nota introduttiva di Maria Cori alla quale si deve la costituzione di quel prezioso fondo.

Una esigenza cui si provvede spesso con mezzi di fortuna è quella di conoscere la bibliografia relativa a un certo manoscritto (conoscenza necessaria a vari scopi, tra cui quello di non intraprendere la stessa ricerca che qualcun altro ha già fatto o sta facendo). Soprattutto se quel manoscritto contiene opere poco note, mancando edizioni, strumenti bibliografici specifici, studi filologici ecc., occorre battere varie piste, da una base di dati come *BibMan* sopra ricordata, alle sporadiche e spesso invecchiate indicazioni dei cataloghi, alla competenza dei bibliotecari. La biblioteca di cui è stato utilizzato un manoscritto dovrebbe ricevere copia della relativa pubblicazione, ma non tutti gli studiosi rispettano questa norma e quindi spesso si cerca invano nel catalogo degli stampati. Del massimo interesse sono dunque l'opera di M. Buonocore, *Bibliografia dei fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana (1968-1980)*, Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., 1986, 2 voll., proseguita per il 1981-85, 1986-90 e 1991-2000 da M. Ceresa,

(49)

ibidem, 1991, 1998 e 2005 e monografie dedicate a singoli manoscritti come *Ch (Chig. L. VIII. 307)*, a c. di G. Borriero, *Città del Vaticano*, Bibl. Apost. Vat., 2006 (nella serie *Coordinata da Anna Ferrari «Inavulare» Tavole di canzonieri romanzi: III Canzonieri italiani. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana»*).

5. DAL MANOSCRITTO ALLA STAMPA

All'inizio il libro a stampa non ha sostituito il manoscritto, ma gli si è affiancato, al punto che è frequente, ancora alla fine del Quattrocento, il caso di manoscritti copiati da stampe e queste ultime sono spesso oggetto di aristocratico disdegno. Come racconta, con qualche esagerazione, Vespasiano da Bisticci, tale era l'atteggiamento di Federico da Montefeltro nella cui libreria «i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna e non ve n'è ignuno a stampa, ché se ne sarebbe vergognato, tutti minati elegantissimamente, et non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto»³⁸. Non ci fu dunque una massa di scribi improvvisamente disoccupati, sia perché molti furono man mano assorbiti dall'industria tipografica, sia perché la produzione di libri rappresentava solo un campo d'applicazione della scrittura, persistendo, ed anzi aumentando, il resto della domanda, per esempio da parte di uffici pubblici e privati, ben oltre l'epoca dei due scrivani Bouvard e Pécuchet, eroi eponimi dell'incompiuto romanzo postumo (1881) di Flaubert. Neppure si notano rispetto ai manoscritti sensibili variazioni in percentuale guardando al contenuto: entro il Quattrocento poco meno della metà dei libri stampati in Europa resta di argomento religioso, ammontando la produzione complessiva di un migliaio di tipografie a un po' meno di 30.000 titoli, per un totale, molto ipotetico, di dieci milioni di esemplari³⁹. Questi libri, pubblicati entro il 1500 compreso, sono designati col nome di *in cunaboli* (lat. *in cunabula*, -orum «fase dei neonati» e quindi «infanzia, principio, origine»). In Italia la stampa era stata introdotta, poco dopo il 1460 a Subiaco, dai tedeschi Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, il cui primo libro conservato contiene opere di Lattanzio (1465); seguirono molte decine di altri testi latini, stampati però talvolta in modo estraneo al gusto umanistico italiano e in quantità eccessiva, tanto da rimanere invenduti, provocando il fallimento della ditta. Col 1470 la stampa inizia la conquista della letteratura volgare e del suo pubblico: un altro tedesco, Vindelino da Spira, fa uscire a Venezia il *Canzoniere* petrarchesco⁴⁰.

³⁸ Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, ed. crit. di A. Greco, Firenze, Ist. Naz. St. Rinasc., 1970, vol. I, p. 398. Cfr. anche M.D. Reeve, *Manuscripts copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing*, ed. by J.B. Trapp, London, The Warburg Institute, 1983, pp. 12-20.

³⁹ H. Lülfing, *Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*, in *Libri e lettori nel medioevo. Guida storia e critica*, a c. di G. Cavallo, Bari, Laterza, 1977, pp. 169-230; A. Petrucci, *Per una nuova storia del libro*, introd. a L. Febvre e H.-J. Martin, *La nascita del libro*, Bari, Laterza, 1977, vol. I, pp. I-XLVIII.

⁴⁰ Disponibile in facsimile a c. di E. Sandal (Brescia, Grafo, 1995). Allo stesso Vindelino si deve, nel 1471, la prima *Bibbia* volgare a stampa.

Nella foggia dei caratteri (sia di tipo umanistico, sia di tipo gotico), nel persistente uso delle abbreviazioni, nella struttura della pagina ecc., le prime stampe hanno un'impressionante somiglianza con i manoscritti coevi dello stesso genere e ciò dipende dalla necessità di non perdere un pubblico che aveva abitudini e aspettative consolidate. Qualche novità è però richiesta dall'intrinseca natura della composizione a caratteri mobili; per esempio, soprattutto nella scrittura corsiva a mano esistevano molti legamenti, variabili a seconda dei tipi di lettera da connettere; a stampa ogni carattere di solito si presenta isolato nella sua forma non legata, perché altrimenti occorrerebbe disporre di varietà diverse dello stesso piombo a seconda dei diversi contesti, con un aggravio di spese per l'ingaglio dei punzoni e un complicato lavoro di scelta da parte del compositore. Ciò non toglie che l'ardua impresa di realizzare una scrittura corsiva a stampa con legamenti sia riuscita con successo al principe dei tipografi italiani, Aldo Manuzio. Non si trattò né di stravaganza, né di ossequio al gusto del pubblico, ma della componente organica, e tuttavia squisita, di una rivoluzione nella storia del libro: la creazione, a partire dal 1501, di una collana di testi latini e volgari (Virgilio, Dante, Petrarca) sgombri d'ogni commento e per ciò stesso di piccolo formato, *enchiridia* (dal greco ἐγκυκλιδίων «che si tiene in mano»), godibili senza bisogno di un leggio, dovunque, anche camminando. Nuova era la scrittura, quel corsivo aldino, ispirato a rari e raffinati codicetti umanistici, che manteneva, nonostante il procedimento meccanico, una stretta affinità con la scrittura corsiva manuale, legamenti compresi, per l'appunto⁴¹. Si osservi infatti la grande somiglianza tra questo esempio di scrittura dell'amanuense Bartolomeo Sanvito (che probabilmente fu proprio il modello di Aldo Manuzio) in un codice contenente le *Satire* di Giovenale:

P *venulari*uq; *palem*: *flubar* *canarvus* *aleri*:
S *ed* *facilis* *cauus* *ruqal* *enfigura* *carhimi*:
M *randus* *qle* *unde* *ille* *occulis* *sufficitur* *humor*:
P *erpetuu* *ryu* *palmomim* *aguarre* *solubar*
D *emocrvus* *quany* *non* *esser* *urbibus* *illis*
P *retretra* *à* *mdax*: *fajies*: *lactia*: *tribunal*

⁴¹ A. Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Italia medioevale e umanistica*, XII (1969), pp. 295-313; J. Wardrop, *The Scripts of Humanism. Some Aspects of Humanistic Scrips*, Oxford, Clarendon Press, 1963. Cfr. anche L. Balsamo e A. Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967, e A. Tinto, *Il corsivo nella tipografia del Cinquecento: dai caratteri italiani ai modelli germanici e francesi*, Milano, Il Polifilo, 1972. Su Aldo si veda Aldo Manuzio editore. *Declache. Prefazioni. Note ai testi*, introd. di C. Dionisotti. Testi lat. con traduz. e note a c. di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1975, 2 voll.

e i caratteri a stampa usati nel 1515 da Aldo Manuzio per pubblicare il *De Rerum Natura* di Lucrezio:

*T temporis aeterni quoniam non unius horae
A mbigunt status: in quo sit mortalibus omnis
A ctus post mortem, quae refert cumq; mandando.
D eniq; tantisper in dubijs trepidare periculis,
Quae mala ues subigit uitae tanta cupidus?*

Ed ecco infine anche un esempio, assai anteriore rispetto ai precedenti, dei caratteri tondi (o romani) di Aldo (1497):

De Epidemia, quam Ithi morbum gallicū, Galliuero Neapolitanum uocant, Nicolai Leonicensi Vincenni liber.

Un momento importante per l'affermarsi del libro in volgare è anche, verso la fine del Quattrocento, la produzione di stampe popolari, equivalenti ai manoscritti da bisaccia del popolo incolto, incapace più di scrivere che di leggere, come dovette essere in centri attivissimi di produzione, quali Firenze e Venezia⁴². Si tratta di libretti, consistenti solitamente in non più di una decina di carte, di qualità scadente: per non sciupare spazio e ridurre il costo, la stampa comincia subito dopo la prima carta, spesso sotto una rozza xilografia il cui soggetto può anche non aver nulla a che fare col contenuto del testo, che è a sua volta di modesta fattura e per lo più legato a grandi filoni tradizionali: il contrasto del vivo e del morto, dell'acqua e del vino, del Carnevale e della Quaresima, vite di santi, storie edificanti ecc. Così è nella fase iniziale, ma anche in seguito, e fino ai nostri giorni, la stampa popolare ha una fissità che è inversamente proporzionale all'esile consistenza (e all'effettiva deperibilità) del prodotto. Questo settore della produzione libraria merita una specifica menzione in sede di filologia italiana perché è costituito esclusivamente da testi volgari, spesso di grande interesse linguistico (siano dialettali, pluridialettali o tendano

all'«italiano»), soggetti a un tipo di manipolazione, anche per via orale, che richiede speciali avvertenze in vista dell'edizione critica.

A parte questo caso particolare, dal punto di vista del filologo editore è bene tener presenti due considerazioni generali: avendo a che fare con manoscritti e con stampe di una stessa opera, non è detto che le stampe siano meno importanti solo perché di solito sono più recenti. Infatti le prime stampe (le cosiddette *editiones principes*) riproducono spesso manoscritti antichi non conservati, e poco importa allora quale data esse abbiano⁴³. In generale poi la priorità cronologica non è di per sé un criterio preferenziale in critica del testo, anzi spesso si constata che manoscritti e stampe conservano un'opera più o meno bene in modo del tutto indipendente dalla loro antichità (si tornerà sull'argomento nel cap. III, 1 e nota 33). Si aggiunga che occorre studiare nei minimi dettagli non solo i manoscritti, ma anche le stampe, e soprattutto quelle antiche, tenendo conto che esistono «1) differenze causate dall'azione conscia o inconscia dei tipografi durante la stampa dei singoli fogli di stampa. Se conscie, queste varianti interne avranno il compito di migliorare il testo dell'opera, correggendo errori dovuti al compositore o allo stampatore, o introducendo materiale non mandato originariamente in tipografia dall'autore o dal curatore dell'opera. Si avrà così uno o più fogli di stampa, in cui il testo esiste in due (e talvolta in più di due) stati successivi; 2) differenze, riguardanti tipicamente il frontespizio, ma talvolta anche la soppressione, l'aggiunta o lo scambio di una parte non grande del materiale, soprattutto quello preliminare (dedica, indici ecc.), volute dai responsabili dell'edizione in funzione della sua vendita. Il caso classico è quello di un editore che dopo un periodo di anni ripresenta all'attenzione del pubblico tramite un nuovo frontespizio i fogli di un'edizione non fortunata restati fra le sue mani. Ovviamente, in un tal caso sarebbe impreciso, bibliograficamente e testualmente, parlare di una nuova edizione dell'opera: i fogli sono quelli stampati originariamente, anche se diverso è il momento e l'atto dell'offerta al pubblico. Avremo così non una nuova edizione, ma una nuova *emissione* della stessa edizione. Si possono avere anche casi di *emissione simultanea*, quando, ad esempio, gli esemplari di un'unica edizione sono divisi per la vendita fra l'editore e lo stampatore, oppure fra due o più editori, ognuno dei quali vi prepona il proprio frontespizio»⁴⁴.

⁴² Cfr. A. Petrucci, *Alle origini del libro moderno* cit., pp. 299-303. Proprio le biblioteche Nazionali Centrali di Firenze e Marciana di Venezia sono molto ricche di stampe popolari delle quali sono stati pubblicati cataloghi importanti come quelli di A. Segarizzi, *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco di Venezia*, Bergamo, Ist. It. di Arti Grafiche, 1913; C. Angelini, *Bibliografia delle stampe popolari a carattere profano dei secoli XVI e XVII conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953. Tra gli altri repertori mi limito a segnalare A. Ciotti, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961; C. Santoro, *Stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Com. di Milano, 1964; A. Di Mauro, *Bibliografia delle stampe popolari profane dal fondo Capponi della Biblioteca Vaticana*, Firenze, Olshki, 1981, e infine, per l'epoca più recente, G. Giannini, *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Ist. Ed. Accad., 1938, 2 voll.

⁴³ In tale senso si potrebbe parlare di *editiones principes* anche per epoche più tarde, anche per i nostri giorni. Tuttavia attenzione speciale ad esse si riserva in filologia italiana (e classica), quando si tratta di incunaboli e cinquecentine. Spesso tali edizioni consentono infatti di risalire al manoscritto usato dal tipografo e andare perduto, di conoscere per esempio un manoscritto medievale tramite la sua riproduzione tipografica cinquecentesca. Viceversa le edizioni *non principes* sono in linea di massima meno interessanti perché riproducono una precedente edizione magari conservata. La prima stampa fonda frequentemente la cosiddetta *vulgata* del testo, cioè la forma corrente che esso avrà nelle epoche successive, ed ha quindi grande importanza non testuale ma storico-culturale. Il termine *vulgata* in origine aveva a che fare con la Bibbia, perché designava la traduzione greca dei Settanta (prima metà del III sec. a.C.) e quelle latine da essa derivate; *Vulgata* per antonomasia diventò poi la versione latina di San Girolamo (fine del IV sec. d.C.), la cui autorità fu sanzionata dal Concilio di Trento con una edizione ufficiale conclusasi nel 1592 sotto Clemente VIII, e perciò detta *Vulgata Clementina*; cfr. G.C. Lepsky, *Tradizione*, in Id., *Sulla linguistica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 151-49.

⁴⁴ La citazione è tratta da C. Fahy, *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo*

49

Nel primo caso (esemplari di una stessa edizione l'uno differente dall'altro) la variazione può essere dunque accidentale, dovuta cioè a spostamento, slegatura e ricomposizione della forma di piombo, ma anche volontariamente introdotta durante le fasi della stampa, rimaste in sostanza invariate dal Cinquecento fin verso la metà dell'Ottocento⁴⁵; il tipografo usava fogli di carta di misura una volta abbastanza uniforme (per lo più 70×50 o 50×30) sui quali imprimeva mediante il torchio, per esempio, la «forma» di quattro pagine da un lato e poi la «forma» d'altre quattro pagine dall'altro; la disposizione di tali pagine era studiata in modo che, piegati a metà i fogli e radunati in fascicolo, la successione fosse quella desiderata⁴⁶. Di solito, dato un certo numero di fogli, essi venivano stampati tutti prima su un lato («in bianco»), poi, dopo qualche tempo, sull'altro lato («in volta»). Era dunque possibile approfittare di queste e di altre pause per intervenire in corso d'opera introducendo correzioni o semplici variazioni, come fecero Ariosto nel *Furioso* del 1532, o Manzoni stampando tra 1840 e 1842 l'edizione definitiva del *Promessi Sposi*⁴⁷. Riuscire a scoprire rapidamente tali diversità appare ardua impresa, anche perché ben poche biblioteche dispongono di due o più esemplari della stessa edizione; questa difficoltà si supera e si riducono i tempi della collazione procurandosi la fotocopia trasparente di un esemplare e sovrapponeandola pagina per pagina a tutti gli altri⁴⁸. È quindi ormai imprescindibile esigenza che l'edizione critica di un testo a stampa non si limiti a riprodurre un esemplare qualsiasi, ma sia preceduta da una ricerca volta ad accertare se i diversi esemplari sono o no identici tra loro. Poi, nel caso che non lo siano, occorrerà elaborare una ipotesi esplicativa che consenta prima di tutto di discriminare varianti fatte introdurre dall'autore da varianti imputabili al tipografo (o a interventi censori) e di collocare le prime nella giusta progressione. Questo studio sistematico dei libri a stampa costituisce una disciplina specialistica, sviluppata soprattutto da studiosi anglosassoni come parte della *textual* (o *analytical*) *bibliography*, cioè della bibliografia testuale o analitica

⁴⁵ *uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia*, in Id., *Seggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenor, 1988, pp. 155-66, a pp. 155-56, «Emissione» traduce l'inglese *issue*.

⁴⁶ Ne fa una meticolosa descrizione Balzac all'inizio delle *Illusions perdues*. A cambiare progressivamente le cose fu l'invenzione tedesca del torchio meccanico, usato prima per i giornali («The Times» nel novembre 1814) e poi per i libri. In Italia cominciò l'editore Pomba di Torino nel 1830; cfr. L. Firpo, *Vita di Giuseppe Pomba da Torino*, Torino, Utet, 1975, partic. pp. 70-84 (Strenna Utet 1976).

⁴⁷ Lo schema di impostazione della «forma» (cioè della composizione dei caratteri tipografici e delle eventuali figure, chiusa entro un telaio) sul foglio è stato anticipato alla nota 15; maggiori dettagli si troveranno nei classici manuali di R.B. McKerron, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927 (1928^e rist.) e Ph. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (1974^e).

⁴⁸ Ludovico Ariosto, *Olando furioso*, a. c. di S. Debenediti, Bari, Laterza, 1928, vol. III, pp. 397-447 (nota al testo). Per i *Promessi Sposi* cfr. cap. V, 6.7. A introdurre modifiche può essere anche il tipografo o il curatore, come si constatò, per esempio, in alcune edizioni cinquecentesche dell'*Amore e la fortuna* presentando varianti da un esemplare all'altro, cfr. Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfhe fiorentine* (Ameteo), ed. crit. a. c. di A.F. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963, pp. XXII-XXIII.

⁴⁹ Ottime risultati si ottengono col collazionario ottico portatile di R. McLeod: cfr. N. Harris, *Filologia dei testi a stampa*, in *Critica testuale*, pp. 181-206, a p. 191.

ovvero, più generalmente, della filologia dei testi a stampa⁴⁹. Anche se usati ormai come sinonimi, a rigore *analytical* designa lo studio del libro quale oggetto fisico, *textual* l'uso di tale studio ai fini della critica del testo.

A partire dall'unità base, il foglio (o folio che dir si voglia), si definisce il formato dei libri; il più grande, l'in-folio, si ottiene stampando due sole pagine per ciascuna facciata con una sola piegaratura lungo il lato minore; all'in-quarto corrisponde l'impressione di quattro pagine per facciata con due piegarature, una lungo il lato minore, l'altra lungo il lato maggiore ecc. Di qui la seguente convenzione: in-folio da 38 cm di altezza in su; in-quarto da 28 a 38; in-ottavo da 20 a 28; in-sedicesimo da 15 a 20; in-ventiquattresimo da 10 a 15; in-trentaduesimo sotto i 10 cm (cfr. la voce *formato* nell'*Enciclopedia Italiana*, vol. XV, p. 691; tuttavia il variare delle misure dei fogli comporta incertezze e approssimazioni, rendendo opportuno fornire le misure esatte dell'esemplare in esame, qualora si voglia descriverlo in modo ineccepibile). Come accennato nel paragrafo 2, il foglio di carta, prima della piegaratura, presenta filoni orizzontali paralleli al lato minore e filigrana in una metà. Quindi l'in-folio, risultante da una piegaratura lungo il lato minore, avrà filoni verticali e filigrana al centro d'una delle due carte, e così via⁵⁰; tutto ciò si può osservare, beninteso, nel caso di fabbricazione manuale, non più quando, dall'inizio dell'Ottocento, si usarono le macchine.

Come nei manoscritti, anche nei libri a stampa i fascicoli devono succedersi nel giusto ordine; già per gli incunabili si usava contraddistinguerti con 23 lettere per lo più maiuscole in progressione e, nel caso che il numero dei fascicoli lo richiedesse, si passava ad alcuni segni abbreviati, alle minuscole, alle doppie. All'interno di ogni fascicolo la lettera compariva sulla prima carta e anche su altre, di solito fino a metà, accompagnata dal numero di ciascuna carta, romano o arabo: Ai, Aii, Aiii..., Bi, Bii, Biii, oppure A1, A2, A3 ecc. Alla fine era frequente, soprattutto nei libri antichi, il registro di tali segnature nel loro ordine esatto per servire di guida al rilegatore; ciò consente oggi al filologo un rapido controllo il cui risultato si condensa nella cosiddetta «formula di collazione»: per esempio, A-7^a indica 23 fascicoli di 4 cc. ciascuno, in ordine alfabetico (tenendo conto che I e J erano rappresentati da un solo segno, e così pure U, V, W).

Se almeno in alcune epoche manoscritti e stampe si assomigliano e richiedono analoga attenzione, è però vero che molto differisce il rapporto tra ciascuno dei due tipi di libro e la società. La produzione di manoscritti era di fatto libera perché mal controllabile; invece al potere politico e religioso non sfugge l'attività degli stampatori⁵¹, che hanno bisogno di locali, attrezzature, capitali da

⁴⁹ Oltre ai manuali di R.B. McKerron e di Ph. Gaskell cit. alla nota 46 e al volume di C. Fahy cit. alla nota 44, si vedano i saggi raccolti in *Filologia dei testi a stampa*, a. c. di P. Soppelli, Cagliari, CUEC/Centro di studi filologici sardi, 2008^e, e in *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi italiani a stampa*, a. c. di A. Sorcella, Pescara, Libreria dell'Univ., 1998, nonché N. Harris, *Filologia dei testi a stampa*, in *Critica testuale*, pp. 181-206.

⁵⁰ Cfr. E. Barbieri, *Guida al libro antico*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 49-50.

⁵¹ «La santa chiesa havia più bisogno che per molti anni non vi fusse stampa» dichiarava nel 1575 un funzionario della Congregazione dell'Indice, cit. in A. Rorondo, *La censura*

investire in vista di una diffusione molto larga del prodotto: di qui il nascere di forme di controllo, quali la Censura laica ed ecclesiastica, e note vicende come la rassetatura imposta al *Decameron*, l'interruzione della stampa napoletana delle *Opere morali*⁵², e, per converso, edizioni clandestine, apocriefe, falsi luoghi di stampa, opere mascherate in vario modo⁵³. Al controllo del potere si aggiunge la forza cogente del meccanismo di produzione e del mercato: anche questo è un fenomeno di cui in filologia italiana si trovano esempi lampanti osservando il processo di selezione e di standardizzazione linguistica dei testi operatosi specialmente nel Cinquecento. Interventi dell'editore o del curatore sono documentabili con precisione quando il manoscritto (o la stampa precedente) che andò in tipografia è conservato con macchie d'inchiostro e segni speciali che certificano quella utilizzazione. Talvolta si tratta soltanto di una revisione di superficiale che riguarda le maiuscole, gli a capo, qualche segno di interpunzione; spesso però nel Cinquecento l'intervento è più incisivo e comporta un adeguamento linguistico, di solito al toscano letterario, i cui modi e tempi sono testimoniati proprio da quelle edizioni, altrimenti poco interessanti⁵⁴.

ecclesiastica e la cultura, in *Storia d'Italia. Documenti*, Torino, Einaudi, 1973, vol. II, p. 1403. Certo anche i manoscritti sono stati oggetto di persecuzione, come quando il legato pontificio Bertrando del Poggetto fece bruciare la *Monarchia* di Dante, ma in epoche più recenti la diffusione manoscritta è alternata all'impossibilità di stampare liberamente, per esempio nel caso delle opere di Pietro Giannone che in quella forma circolarono durante il Settecento, anche dopo la pubblicazione delle *Opere postume* nel 1735 a Ginevra, quindi in terra protestante, di per sé non piccolo ostacolo alla penetrazione in Italia (cfr. S. Bertelli, *Giannomana. Autografi, manoscritti e documenti della fortuna di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968). Tuttavia alle tipografie dei paesi riformati ricorsero molti scrittori, sperando che almeno per qualche tempo le loro opere potessero circolare indisturbate; a questo mirava, celandosi sotto l'anagramma Pietro Soave Polano, Paolo Sarpi. Veneto quando (finanziando poi scontento dell'esecuzione) diede da stampare a Londra nel 1619 la *Historia del Concilio Tridentino nella quale si scoprono tutti gli artifici della Corte di Roma, per impedire che né la verità di dogmi si palesasse, né la riforma del Papato, et della Chiesa si intrinse*: ma questo sottotitolo, opera, con la imprudente lettera dedicatoria al re Giacomo I, dell'arcivescovo M.A. de Dominis, destò subito sospetto e la *Historia*, apparsa nel maggio, dopo sei mesi era già messa all'Indice.

⁵² Sul *Decameron* si abbattono i rigori della Contro riforma e nel 1573 poté essere stampato solo in edizione molto censurata. Quanto a Leopardi, nel settembre del 1835 a Napoli uscì l'edizione Staita (cfr. cap. V, 6.8) dei *Canti*; delle *Opere* fu pubblicato nel gennaio del 1836, con data 1835, il primo volume; il secondo era già in parte composto (si conserva la bozza del *Copernico*) quando la prosecuzione fu sospesa per l'intervento della Censura: «La mia filosofia – scriveva Leopardi a Louis de Simner – è dispiaciuta ai preti, i quali e qui ed in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro, possono ancora e potranno eternamente tutto» (*Lettere*, a c. di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, n. 932, del 22 dic. 1836).

⁵³ Esistono strumenti di ricerca in questo campo, dal classico G. Mezzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione con l'Italia*, Milano, Pirola, 1848-59, 3 voll. (con successivi aggiornamenti di G.B. Passano ed E. Rocco) a M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati e supposti*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1971, dove un apposita sezione è dedicata al luogo di stampa «Italia» che dal 1779 al 1869 contrassegna molti libri clandestini per ragioni politiche; si trattava spesso della Tipografia Elvetica di Capolago, fondata nel 1830 da un gruppo di patrioti.

⁵⁴ Cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretta. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991 (anast. Ferrara, UnifePress, 2009). Opere di scrittori per lo più moderni e contemporanei sono anche oggi pubblicate dopo che le case editrici le hanno sottoposte a revisioni di vario tipo e molto spesso invasive. Si apre

Operazione di una stampa (incunabolo) (da Fassi)

Sono pubblicati cataloghi generali dei libri a stampa di poche e ben organizzate biblioteche straniere come per es. la British Library di Londra o la Bibliothèque Nationale de France di Parigi⁵⁵. Per quanto riguarda gli incunaboli, dopo le opere di G.W. Panzer e L. Hain (con supplementi di W.A. Copinger e D. Reichling e indici di K. Burger), strumento importante soprattutto per la descrizione bibliografica è il *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig e poi Stuttgart, Hensemann, 1925-2013, voll. I-XI e fasc. I del XII (rist. anast. di I-VII, New York, Kraus, 1968-98; online www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de), affiancato dall'ISTC (Incunabula Short Title Catalogue) cui si accede all'indirizzo <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html/>. È ormai completo anche di un sesto volume di aggiunte, correzioni e indici, l'*Indice Generale degli Incunaboli delle Biblioteche d'Italia*, Roma, Ist. Poligr. dello Stato, 1943-81, 6 voll. (citabile con l'acronimo IGI), dal quale è preso l'esempio seguente:

367. ALIGHIERI, DANTE. Il Convivio. Firenze, Francesco Bonaccorsi, 20 IX 1490. 8°, rom.

H 5954, GW 7973. BMC VI, 673.

Arezzo Frat. Latini. Belluno Cap. Bologna C³. U. Firenze Marc. N², Ricc., Soc. Dani. Lucca C². Milano N. Trin. Napoli N. Novara C. Padova C², Sem. Parma Pal.² Pesaro Oliv. Piacenza C. Ravenna C. Reggio E. C. Roma Ang.* Cas., Cors., N. Siena C. Trapani C. Udine Arciv. Venezia N². Verona C.

Come capita per moltissimi incunaboli, si tratta di un *editio princeps*, cioè della prima stampa di opera fino ad allora trasmessa in manoscritto. Il luogo di stampa, l'editore-tipoografo, la data del 20 settembre 1490 si trovano espressamente indicati nel colofone del libro, perché altrimenti sarebbero stati racchiusi tra parentesi quadre, come frutto di ipotesi; seguono l'indicazione del formato «8°» e del tipo di caratteri «romano», cioè caratteri tondi di tipo umanistico, non gotici (v. p. 36). La terza riga contiene rimandi ai cataloghi dove figura schedato l'incunabolo in questione. H sta per L. Hain, *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico vel simplici enumerantur vel adcuratius recensentur*, Milano, Görlich, 1966 (rist. anast. dell'ed. 1826-38). GW è la sigla del *Gesamtkatalog* poco sopra ricordato; BMC sta per *Catalogue of Books printed in the XVth Century now in the British Museum*, London, British Museum, poi British Library, 1908-2007,

così un nuovo fronte per gli studi di filologia testuale come mostrano A. Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012 e P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Ed., 2013.

⁵⁵ Si tratta di cataloghi formati da alcune centinaia di volumi, ormai disponibili e aggiornati nell'OPAC (Online Public Access Catalog) di ciascuna biblioteca. Per l'Italia si ha il catalogo collettivo *Indice SBN* (Servizio Bibliotecario Nazionale, indirizzo <http://opac.sbn.it>) nonché uno specifico Archivio collettivo nazionale dei periodici (<http://www.cib.unibo.it/acnp>) con servizi collegati come NINDE (= Network Inter-Library Document Exchange). A livello internazionale si segnalano i ricchissimi Karlsruhe Virtueller Katalog (<http://www.ukba.uni-karlsruhe.de/>) e WorldCat (<http://www.oclc.org/worldcat/>) prodotto dall'Online Computer Library Center di Dublin (Ohio, U.S.A.), che nel maggio 2014 è giunto a registrare due bilioni di pezzi conservati nelle singole biblioteche.

51

13 voll., opera di fondamentale importanza perché ai singoli incunaboli sono dedicate schede accurate, vere e proprie monografie.⁵⁶ Sono infine elencate in forma compendiosa, città per città, le biblioteche che possiedono l'incunabolo (l'asterisco indica copia incompleta).

Quanto alle cinquecentine, merita speciale segnalazione il catalogo collettivo delle cinquecentine italiane (cioè: stampate in Italia in qualsiasi lingua e stampate all'estero in lingua italiana) possedute dalle biblioteche di Italia, Città del Vaticano e Repubblica di San Marino: la base di dati EDIT16 all'indirizzo <http://edit16.iccu.sbn.it> ha ormai sostituito la versione cartacea *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, Roma, ICCU, 1985 (rist. 1990), vol. I (A); 1989, vol. II (B); 1993-96, voll. III-IV (C); 2005, vol. V (D); 2007, vol. VI (E-F) che presentava schede di questo tipo:

ALLIGHIERI, Dante

La Comedia con la noua esposizione di Alessandro Vellutello, In Vinegia, per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, 1544.

[442] c. ill. 4^o

e la r a o. il uede (C) 1544 (R)
 AN01* AN13 AR01 AR11 BG01 BG02 BO01 BO07 BO09
 BO13 CT02 CT03* CV01 FI11 FI13 FI16 FO01 GE01 GE11
 GE13 GE24 LI01 LIU04* MC01 MI02 MI10 MI15 MO07 NA06
 NA09 NO04 PD03* PE02 PG08 PG34 PI03 PR06 PS09* PT01
 PV04 RA01 RA02 RA05* RA06 RE04 RE06 RM01 RM02 RM07
 RM23* RM30 RM56 RO02 SI01 SP01 SV01* TN01* TO10 TS01
 UD03 UD06 VE04 VE06 VI01 VI02 VR01 VR02 VR04

Si tratta del nr. 1161 nella rist. (con rifacimento) 1990: le prime quattro righe contengono il nome dell'autore, il titolo dell'opera, le note tipografiche (desunte dal colofone) e l'anno di pubblicazione. Nella quinta riga [442] indica il numero delle carte (tra parentesi quadre perché la numerazione nel libro manca), con illustrazioni, in 4^o. Nella sesta riga si trova l'impronta che dovrebbe consentire di individuare gli esemplari di una stessa edizione e di correlare tra loro differenti edizioni di una stessa opera. L'impronta è costituita da 4 gruppi di 4 caratteri presi ciascuno nell'ultima e nella penultima riga di 4 pagine terminate, rispettivamente una coppia per riga.⁵⁷ Successivamente, (C) significa che le carte sono state contate, in mancanza di numerazione; 1544 è l'anno di pubblicazione ed (R) indica che tale data nel libro è espressa romanamente. Nell'ultima zona sono indicate in sigla le Biblioteche che possiedono il libro (l'asterisco sta per copia incompleta). Quanto alle cinquecentine italiane di biblioteche straniere, spicca lo *Short-Title Catalogue of Books printed in Italy*

⁵⁶ Del voll. I-VIII è stata fatta una ristampa anastatica, nel 1963, usando la copia di lavoro, ricca di integrazioni, della British Library.

⁵⁷ Per ulteriori precisazioni cfr. *Impronte. I. Regole per il rilievo*, Paris, Institut de Recherches et d'Histoire des Textes, 1984.

and of Italian Books printed in other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum, London, Trustees of the B.M., 1958, con il Supplement del 1986 e, dello stesso anno, il *Catalogue of Seventeenth Century Italian Books in the British Library*, 3 voll., opere che per la loro ricchezza equivalgono ad un repertorio generale degli antichi libri italiani, strumento di lavoro dunque prezioso per gli studi di italianistica.⁵⁸ I suoi indici offrono un elenco molto ampio di stampatori, ma a ciò sono dedicate anche opere specifiche come F. Ascarelli-M. Menato, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olšchki, 1989, il *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1997, vol. I (A-F), oltre al molto sommario F.J. Norton, *Italian Printers 1501-1520*, London, Bowers and Bowers, 1958.⁵⁹ Sull'attività di importanti stampatori ci sono studi monografici tra i quali sono fondamentali e preziose fonti per la storia della cultura i cosiddetti annali tipografici, cioè i cataloghi, anno per anno, di tutte le edizioni: limitandoci ai maggiori, per i Giunti disponiamo di un capolavoro dell'erudizione settecentesca, cioè A.M. Bandini, *De Florentina Iuntarum typographia...*, Lucca, Typis Francisci Bonisgnori, 1791, 2 voll., dei quali il secondo forma gli annali veri e propri⁶⁰, per Aldo Manuzio e successori, A.A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Aldes ou histoire des trois Manuce et de leurs éditions*, Paris, J. Renouard, 1834³ (rist. anast. Bologna, Fiammenghi, 1953); per Giolito, S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monterrat stampatore in Venezia*, Roma, Ministero P.I., 1890-97, 2 voll.⁶¹

⁵⁸ Il già citato (a p. 33) *Catalogo delle biblioteche d'Italia* informa su quali sedi dispongono di apposito catalogo delle cinquecentine: tra i cataloghi a stampa più recenti si segnala *Le cinquecentine della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a c. di S. Centi, saggio introd. di N. Harris, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002 e *Gli incunaboli e le cinquecentine della Biblioteca comunale di San Gimignano*, a c. di N. Harris, San Gimignano, Città di S.G., 2007. Quanto alle biblioteche straniere, ricorderemo almeno H.M. Adams, *Catalogue of Books printed on the Continent of Europe, 1501-1600*, in *Cambridge Libraries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, 2 voll., e *Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II. Italian 16th Century Books*, compiled by R. Mortimer, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 1974, 2 voll. E in corso di stampa l'*Index Australensis. Catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum*, Aureliae Aquensis (= Baden-Baden), Koerner, 1965. (Il vol. XVI del 2011 arriva a Ezechiel).

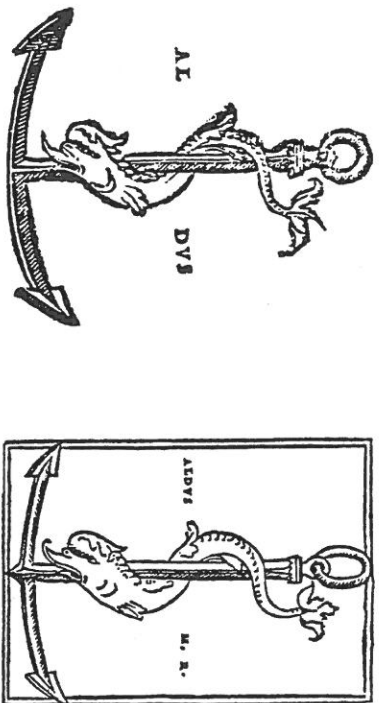
⁵⁹ Studi e repertori ristretti a singole città o regioni sono per es. M. Bersano Begey e G. Dondi, *Le cinquecentine piemontesi*, Torino, Tip. Torinese Ed., 1961-66, 3 voll.; F. Ascarelli, *Le cinquecentine romane. Censimento delle edizioni romane del XVI secolo possedute dalle Biblioteche di Roma*, Milano, Ed. Etna, 1972; E. Sanda, *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento*, Baden-Baden, Koerner, 1977-81, 3 voll. ecc.

⁶⁰ Esiste anche un'opera più recente (*I Giunti tipografi editori di Firenze*, a c. di D. Decia, R. Dellol e L.S. Camerini, Firenze, Giunti-Barbèra, 1977-79, 3 voll.), ma molto difettosa, soprattutto per le parti affidate al secondo curatore, come ha mostrato C. Dionisotti, *Macchia-velletti*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 178-81. Quanto al ramo veneziano, P. Camerini, *Annali dei Giunti. Venezia*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1962-63, 2 voll.

⁶¹ Tra gli altri si segnalano i volumi di P. Manzi, *La tipografia napoletana nel '500*, Firenze, Olšchki, 1971 e ss., dedicati agli annali dei vari stampatori; di A. Timò, *Gli Annali tipografici di Enrico e Marcello Silber (1501-1527)*, Firenze, Olšchki, 1966 (anast. 1968), e *Annali tipografici dei Tramezzini*, Firenze, Olšchki, 1968; D.E. Rhodes, *Annali tipografici di Lazzaro de' Sordani*, Firenze, Olšchki, 1978; A. Nuovo, *Alessandro Paganno (1509-1538)*, Padova, Antenor, 1990. Ricco di informazioni su editori e tipografi è EDIT16 cit. a p. 42.

Utilissimi sono anche gli annali delle edizioni di opere e autori; tra essi si possono ricordare l'Invecchiato, ma ancor valido, G. Melzi e P.A. Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Milano, Daelli, 1865; il più circoscritto inventario (ovviamente bisognoso di aggiornamento) di G. Agnelli e G. Ravegnani, *Annali delle Edizioni Ariostee*, Bologna, Zanichelli, 1933, 2 voll. nonché, restando in ambito rinascimentale, S. Bertelli-P. Innocenti, *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Valdonega, 1979 e N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Modena, Panini, 1988-91, 2 voll.; quanto agli scrittori moderni e contemporanei, si segnala fra l'altro L. Barile, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.

Avendo a che fare con stampe antiche, è bene ricordare l'esistenza di altri particolari strumenti di lavoro che insegnano a prestare la dovuta attenzione al frontespizio, cioè alla pagina iniziale contenente le informazioni su autore, titolo ecc. (cfr. per es. F. Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1969, 2 voll.), e alla «marca tipografica», che era originariamente il marchio posto alla fine del libro; spostata da Aldo Manuzio (1502) sul frontespizio, qui si sviluppò in emblema a volte molto complesso, importante sia per problemi di identificazione, sia per aspetti ideologici e figurativi (cfr. tra l'altro i repertori di E. Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Olshchi, 1983, e di G. Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1986, 2 voll., nonché la base di dati EDT16 cit. a p. 42). Di ALDVS M[ANVTIVS] R[OMANVS] si riproduce qui sotto, in due varianti, la celebre ancora con delphino:



Una gloria dell'arte tipografica italiana, particolarmente durante il Rinascimento, è il libro illustrato: tali sono sia modeste stampe popolari, sia edizioni di lusso, ed è quindi frequente che si debba prestare attenzione ai contenuti figurativi non meno che alle tecniche di composizione delle xilografie, al rapporto tra cornice e figure interne, al riuso dei legni, all'inchiostrazione. In questo campo esistono splendidi repertori come quello del Prince d'Essling, *Livres à figures vénitiens*

de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e, Florence-Paris, Olshchi-Leclerc, 1907-14 (rist. anast. Torino, Bottega d'Erasmo, 1967), 5 voll. divisi in tre parti delle quali la terza contiene un fondamentale saggio su *La gravure sur bois dans les livres de Venise*, o quello di M. Sander, *Le livre à figures italiennes depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1942, 5 voll., più C.E. Rava, *Supplément*, Milano, Hoepli, 1969, fino a monografie su aspetti particolari del rapporto testo-immagine come F. Petrucci Nardelli, *La lettera e l'immagine. Le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze, Olshchi, 1991.

In una panoramica di bibliografie di opere volgari a stampa, non possono mancare né la *Bibliografia dei testi in volgare fino al 1375 preparati per lo spoglio lessicale*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, 1992, né F. Zambirini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Zanichelli, 1884, col *Supplemento* di S. Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1929 (rist. fototipica, Torino, Bottega d'Erasmo, 1961). Sebbene ferma al 1895, quest'opera resta indispensabile punto di riferimento per gli studi sulla lingua e sulla letteratura italiana antica. Tre ulteriori supplementi ha allestito L.M. Gonelli: *Edizioni di testi meridionali antichi dall'Unità al 1914, in Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*, a c. di P. Trovato, Roma, Bonacci, 1993, pp. 375-552, *Censimento di testi veneti antichi in prosa (secoli XIII-XV) editi dal 1501 al 1900*, Padova, Esedra, 2003 e *Bibliografia di antichi testi volgari a stampa fino a tutto il sec. XIV. Supplemento al repertorio di Zambirini e Morpurgo*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2008. Infine merita d'essere segnalata l'esistenza del bollettino d'informazione sul libro antico «Nouvelles du Livre Ancien» distribuito dalla Section de l'Humanisme dell'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (= IRHT) di Parigi, consultabile anche all'indirizzo <http://nla-revue.org/>.

6. ARCHIVI E BIBLIOTECHE

Gli archivi e le biblioteche sono i luoghi di conservazione delle scritture su carta, intendendo quest'ultimo termine nel senso generico che aveva in latino (v. p. 16), senza distinzione dunque né di materia, né di formato, né di scrittura manuale o meccanica⁶². Le differenze restano tuttavia molte, almeno in linea generale: l'archivio nasce con l'organizzazione stessa del vivere sociale, delle cui istituzioni pubbliche e private, politiche e religiose, economiche, scolastiche ecc. raccoglie il sedimentato scritto; di qui archivi di famiglia, di comuni, di Stati, di confraternite, di imprese commerciali, caratterizzati dall'assoluto predominio di pezzi unici, consistenti spesso in una carta a sé stante (testamenti, contratti, lettere...), o in registri che però del libro hanno assunto la sola forma esterna. Alla

⁶² Sull'argomento di questo paragrafo è fondamentale A. Campana, *Indagine sui beni librari e archivistici*, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Roma, Colombo, 1967, pp. 569-672. Molto utile è F. Della Peruta, *Biblioteche e archivi. Guida alla consultazione*, Milano, Angeli, 1985.

53

per questa via ~~acquisisce informazioni~~ su di esse ~~che possono rivelarsi~~ di importanza fondamentale nelle scelte filologiche.

12. Dal manoscritto alla stampa Il trasferimento del testo dal manoscritto al libro a stampa comporta una serie di attività che cambiano nel tempo con il cambiare delle tecniche di produzione. Oggi l'uso del computer esclude in genere il passaggio del testo scritto a penna: è l'autore stesso di conseguenza a curare la composizione. Pressappoco fino alla fine degli anni Oronta del secolo scorso l'autore metteva a punto un dattiloscritto che l'editore si incaricava di far comporre per la stampa dopo aver eventualmente effettuato dei controlli redazionali. L'autore o chi per lui rivedeva una o più volte le bozze per eliminare gli errori prodottisi accidentalmente nel corso della composizione tipografica, quindi veniva eseguita la tiratura. Questi passaggi, a parte l'uso novecentesco della macchina per scrivere, erano sostanzialmente ancora quelli della stampa delle origini. Osserviamo dunque le modalità della produzione di un libro antico.

La lavorazione
me del libro
antico

Entrando idealmente in una tipografia rinascimentale, incontriamo varie figure professionali. Anzitutto lo stampatore, che è responsabile dell'intero processo produttivo, poi i compositori, il correttore-revisore, i torcolieri. Ognuna di queste figure contribuisce per la sua parte alla resa del lavoro. Il compositore ha davanti a sé due casse divise in tanti scomparti: ogni scomparto contiene i caratteri, piccoli blocchi di piombo che portano in rilievo il disegno di una stessa lettera, numero o simbolo. Il compositore, seguendo il testo manoscritto, li sceglie uno a uno e li allinea in un attrezzo che ha tra le mani (il compositoio) fino a formare la linea di stampa. Una volta che tutte le linee che formano la pagina sono approntate su un piano a forma di squadra (il vantaggio), vengono bloccate in una matrice. Quando tutte le matrici necessarie a stampare il lato esterno del foglio di stampa (quello, per intenderci, che porta la pagina 1) saranno completate, verranno bloccate in una gabbia a costituire la forma di stampa. Il numero di pagine presenti in ogni forma di stampa (dunque da imprimere su ciascun lato del foglio) dipende dal formato del libro. Se il libro è progettato in-folio (con una sola piegatura di ciascun foglio), ogni lato tiene due pagine; se in-quarto (due piegature successive), quattro pagine; se in-ottavo (tre piegature successive), otto pagine. La disposizione delle pagine nelle due forme deve essere tale che, ripiegando il foglio a impressione avvenuta su entrambi i lati, la sequenza delle carte renda correttamente la progressione del testo. Una volta completata una forma di stampa, il lavoro passa ai torcolieri che l'imprimono foglio dopo foglio, inchiostrandola a ogni passaggio. I fogli impressi inizialmente sul lato a vengono via via posti ad asciugare. Una volta terminata l'imposizione di tutti i fogli sul lato a e questi si sono asciugati, si procede con l'imposizione del lato b.

La procedura descritta sostanzialmente non cambierà per tutto il periodo della stampa manuale, grosso modo fino all'Ottocento, quando verranno introdotte le macchine di stampa. All'epoca della stampa manuale, un problema comune a tutte le imprese tipografiche era la penuria di caratteri, per cui dopo aver composto e stampato un foglio era necessario scomporre le forme, rimettere tutti i caratteri negli scomparti delle casse, quindi procedere alla composizione delle pagine che sarebbero andate a costituire le due forme da cui imprimere il foglio successivo. Ogni foglio stampato, ripiegato una o più volte a seconda del formato, costituiva di norma un fascicolo. Soprattutto nei libri in-folio, ma talora anche in quelli in-quarto, un fascicolo poteva riunire insieme più fogli di stampa, cioè più fogli ripiegati si inserivano l'uno nell'altro. Nei primi secoli dell'arte della stampa la legatura in volume non era a carico dello stampatore ma dell'acquirente, che riceveva la sua copia in fogli sciolti.

La fascicolazione del libro a stampa ha maggiore regolarità rispetto a quella del manoscritto. A ogni fascicolo è attribuita una lettera dell'alfabeto (a, b, c ecc.; i preliminari possono essere contrassegnati con asterisco o altri simboli tipografici); le carte all'interno di ogni fascicolo si identificano, come per i manoscritti, con un numero progressivo e l'indicazione di recto o verso. In un formato in-quarto le carte saranno dunque così distinte (tra parentesi quadre la corrispondenza con l'attuale numerazione per pagine): a1r [1], a1v [2], a2r [3], a2v [4], a3r [5], a3v [6], a4r [7], a4v [8]; b1r [9], b1v [10], b2r [11], b2v [12], b3r [13], b3v [14], b4r [15], b4v [16]; c1r [17], c1v [18], c2r [19], c2v [20] ecc. La numerazione per pagine, in aggiunta a quella per fascicolo, si imporrà intorno alla metà del Cinquecento. Nel colophon, iscrizione finale che nella sua forma più compiuta porta il nome dello stampatore, luogo e data di pubblicazione ed eventuali altre notizie, veniva in genere annotato anche il registro del libro (elenco delle lettere che contrassegnano i fascicoli con l'indicazione del numero di foglietti di cui il fascicolo consiste: se il fascicolo è duerno, i foglietti sono 2, che danno quindi luogo a 4 carte; se ternio 3, cioè 6 carte; se quadrerno 4, 8 carte). Nella prima edizione del *Libro del Cortegiano* di Baldesar Castiglione (Venezia, Aldo, 1528) il registro è il seguente: « a b c d e f g h i k l m n o p l Tutti sono quaderni fuor che *, che è duerno, & p, che è ternio ». Dal registro si ricava la seguente formula di collazione: *⁴, a-o⁸, p⁶, che descritte in sintesi la marcatura dei fascicoli con in esponente il numero delle carte per ogni fascicolo. In questo caso il libro è formato di 16 fascicoli, di cui il primo segnato « * » e di 4 carte, 14 [a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o] sono di 8, uno [p] di 6.

Come per il manoscritto, anche per il libro a stampa antico esiste una tecnica di descrizione. Elementi essenziali sono la trascrizione del frontespizio (che contiene nome dell'autore, titolo ed eventuali altre informazioni) e

La scarsa disponibilità di caratteri di stampa

Gli elementi identificativi del libro antico

La descrizione del libro antico

(54)
del colophon (nome del tipografo, luogo e anno di stampa, registro), il formato, la formula di collazione e il tipo di carattere. Ecco, a titolo di esempio, la descrizione dell'edizione delle *Lettere* di Pietro Aretino messa a stampa a Venezia da Giovanni Padovano nel giugno del 1538:

Formular: 8° A-Z⁸ AA-DD⁸, cc. 216.

Esempio di
obscure

[...]

Paginazione: [1], 2-211, [5].

Frontespizio: LE LETTRE / DI M. PIETRO ARETINO. / DI NUOVO IMPRESSE / ET CORRETTE. / [legno raffigurante il profilo di Aretino volto a sinistra entro cornice ovale in cui corre il motto: «D. PETRVS ARETINVS FLAGELLVM PRINCIPVM», sotto l'effigie «VERITAS ODIVM PARIT»] / M D XXXVIII.

Colophon: Registro / A B C D E F G H I K L M N O P Q R S / T V X Y Z AA BB CC DD. / Tutti sono quaderni. / In Vinegia, per Giouane Padouano / MDXXXVIII. / Il Mese di Giugno. //

Filigrana: Corona a tre fori con due più piccoli sormontati da una stella.

Caratteri: [Oursivo] 84.

Layout di pagina: 126 × 68 mm, r[ighel] 30, piccolo spazio per lettere capitali; ritratto dell'A. visto di profilo sinistro nel frontespizio, entro un legno ovale di 98 × 74 mm.

Esemplari noti: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Landoni 444); Biblioteca Apostolica Vaticana (Ferraioli V 5438); Parma, Biblioteca Palatina [sic in *EDT 16*, ma inesistente]; Roma, Biblioteca Corsiniana (95 C 13); Cambridge, Harvard University, London, British Library (246 g 11); Cambridge (UK), Fitzwilliam Museum (4 1 G 8); Roanne, Bibliothèque Municipale (Boullier 609).

Reperitori: ADAMS, 1571; BASSO, 1 p. 39; *EDT 16; Fonds Boullier*, p. 609; *NVC* 0386020.

[F. M. Bertolo, *Aretino e la stampa. Tecniche di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 68-9].

Alla prima edizione a stampa di un'opera, soprattutto se avvenuta nel XV o XVI secolo, si dà in filologia il nome di *editio princeps*.

13. I compositori Sui compositori in relazione ai primi secoli dell'arte della stampa conosciamo poco. Rispetto agli amanuensi hanno sicuramente una formazione meno letterata, anche se sono in grado di leggere il latino e in qualche caso anche il greco. Al loro mestiere è comunque conaturato un aspetto più meccanico rispetto a chi lavorava con la penna. Negli studi bibliografici inglesi si è cercato di identificare le diverse mani dei compositori che lavorarono al primo in-folio delle opere di Shakespeare (1623) attraverso la ricorrenza di particolari grafie, il trattamento delle abbreviature ecc. Di fatto, come gli amanuensi, anche i compositori introducevano mo-

difiche nei testi, seppure generalmente involontarie, e comunque la correzione delle bozze rappresentava uno strumento efficace di controllo. Dunque una situazione diversa rispetto alle trasmissioni manoscritte. Tuttavia, in relazione agli errori di trasmissione, il confronto è possibile.

Rispetto alla fenomenologia dell'errore di copia così come la si descrive per i manoscritti le trasmissioni a stampa non presentano novità dal punto di vista tipologico: ma la distribuzione degli errori non è la stessa nei due casi. Quando nelle stampe parliamo di errori, facciamo ovviamente riferimento a quelli che hanno superato i filtri del controllo della correzione delle bozze. Ritornando sulle fasi in cui è stato scomposto l'atto di copia [→ p. 47], a parte la diversità dell'esecuzione, la differenza sostanziale che corre tra il modo di operare dell'amanuense e quello del compositore riguarda anzitutto la velocità del lavoro. La scrittura a mano è molto più rapida della composizione tipografica a caratteri mobili. L'amanuense è portato a leggere e a memorizzare delle pericopi di una certa ampiezza, il compositore proprio per la lentezza della compilazione non può leggere che poche parole per volta. Rispetto alla trascrizione manoscritta ciò sembrerebbe dover ridurre la possibilità di errori di lettura o di memorizzazione, e quindi dell'introduzione di banalizzazioni. Ma, nello stesso tempo, essendo il compositore tenuto a ritornare molte più volte con gli occhi sulla copia, aumentano soprattutto in prosa le probabilità di caduta di singole parole o di *sauts du même au même*.

Vi sono poi errori specifici della composizione tipografica che riguardano l'esecuzione, dovuti a cattiva selezione dei caratteri o perché si attinge a uno scomparto sbagliato delle casse o perché in uno scomparto è finito un carattere per un altro (cassa inquinata). La sostituzione non insolita di *n* a *n* e viceversa è in genere legata a questa eventualità. Ed è anche possibile che, mentre si eseguivano le correzioni indicate nelle bozze, altri errori potessero essere introdotti nelle forme.

14. Varianti di stampa Si è già fatto cenno alla scarsa disponibilità di caratteri nelle tipografie quattro-cinquecentesche. Questo richiedeva di ridurre al minimo il tempo di immobilizzazione delle forme già composte, con la conseguenza che, per guadagnare tempo, la tiratura veniva avviata mentre ancora non si era finito di correggere le bozze. Nel momento in cui si riscontrava un errore, si fermava la tiratura, si apriva la forma e si eseguiva la correzione; quindi si riprendeva la stampa. Di questo si lamentava Girolamo Ruscelli, letterato rinascimentale molto addentro nel lavoro editoriale, ironizzando sul modo di lavorare degli stampatori: «...un'altra virtù è in molti degli stampatori, che mandano a correggere il foglio che s'ha da tirare, e fra tanto essi tirano e lavorano, e quando poi viene il foglio indietro corretto dal correttore o dall'autor proprio, si truova restarci da tirare alcu-

Errori specifici della composizione

vd

Le correzioni in corso di tirata

vd

Esistono sul
fondo della
compositiva
tipografica

(55)

New

tutte le copie sono identiche

ni fogli e quei pochi si correggono»¹. I fogli già stampati, anche se imperfetti, venivano comunque utilizzati: non ci si poteva concedere il lusso di mandarli al macero, incidendo il costo della carta in maniera rilevante sui costi complessivi di produzione del libro.

New

Il risultato di questa procedura è che dalla tipografia uscivano fogli di stampa che presentavano al loro interno delle varianti (varianti di stato) e dunque che non tutte le copie uscite dalla stessa tiratura erano fra loro, come ci aspetteremmo, identiche. Questo all'epoca della stampa manuale costituiva la norma, non l'eccezione. Ne consegue teoricamente che nell'allestire l'edizione critica di un testo trasmesso da una stampa si dovrebbero collazionare tutte le copie sopravvissute dell'edizione. Si tratta di un lavoro onerosissimo che è giustificato per le opere di prima grandezza, ma difficile da trasformare in routine. Dall'analisi delle varianti di stato si dovrebbe quindi arrivare a definire quale fosse la forma del testo che lo stampatore intendeva realizzare (esemplare ideale). Dall'esemplare ideale sono escluse tutte le varianti che, seppure attestate da alcuni fogli, sono state sostituite nel corso del processo di stampa, ma sono incluse in esso eventuali lezioni non autentiche o errori non interreati.

New

Solo questa forma, in genere non coincidente con nessuno degli esemplari conservati ("ideale" in quanto non reale), dovrebbe essere valutata come testimone dell'opera nel procedimento dell'edizione critica del testo.

Erigenza
di un'opera
milita

da

standardizzazione
linguistica

1.5. I correttori Nelle stamperie già verso la fine del Quattrocento comincia a esser chiaro che produrre meccanicamente un numero elevato di copie dello stesso libro non è continuare a fare quello che si faceva con il libro manoscritto in altro modo e con diversi mezzi. La stampa aveva rivoluzionato anche i termini della comunicazione. Il principio dell'uniformità e della regolarità, ora che il libro si trasformava da prodotto artigianale in prodotto industriale, diventava un'esigenza diffusa. Il libro a stampa non conserverà molto a lungo nel formato e negli altri aspetti esterni (in particolare, nel frontespizio) le caratteristiche del libro manoscritto. Ma non potrà farlo neanche dal punto di vista del testo. Il costituirsi di un mercato nazionale non poteva prescindere dall'esigenza di una lingua il più possibile standardizzata. A parte i primi tre decenni dalle origini della stampa, si può dire che i manoscritti volgari che vanno in composizione senza alcuna revisione editoriale costituiscono l'eccezione non la norma, siano di autori di epoche precedenti siano di autori viventi. Il fenomeno ha il suo centro a Venezia ma non conosce distinzioni geografiche né di livello culturale. Ciò comporta l'abbandono progressivo delle lingue di koine regionali e il consolidamento di una tendenza unitaria. La

figura professionale che porta la responsabilità di questo processo è il **correttore editoriale**.

In questo ufficio, a seconda dell'importanza e dei mezzi della tipografia possiamo trovare ora un vero e proprio filologo che lavora secondo principi grammaticalmente coerenti, ora un mediocre letterato o un grammatico mesterante, ora un semplice correttore di bozze. Nel correttore-filologo le scelte editoriali sono il riflesso di ben precise posizioni retorico-grammaticali: nel mesterante il lavoro di revisione avviene sulla scia di una pratica corrente, priva di coerenza teorica e incline a soluzioni semplicistiche. Ne risulta una prassi correttoria differenziata nei particolari da caso a caso, ma sostanzialmente unitaria nell'indirizzo generale: abbandono delle forme linguistiche troppo marcate regionalmente, semplificazione talora della sintassi, chiarificazione (banalizzazione) di passi non compresi. I modelli linguistici di riferimento finivano inevitabilmente per essere i grandi tracentisti toscani. Quando Bembo nel 1525 pubblicherà le *Prose della volgare lingua*, scriverà di fatto la grammatica di un fenomeno che da decenni era in svolgimento nelle officine tipografiche soprattutto veneziane.

Tra i correttori si annoverano figure importanti della cultura letteraria cinquecentesca: oltre allo stesso Bembo (che collaborò per un periodo col grande stampatore veneziano Aldo Manuzio), Giuseppe Betussi, Antonfrancesco Doni, Ludovico Domenichi, Orensio Lando, Girolamo Ruscelli, Francesco Sansovino, professionisti di questa attività, ora revisori ora ri-maneggiatori ora traduttori ora ciò che oggi chiameremmo direttori editoriali. Alcuni autori providero in proprio a normalizzare il testo per la stampa. Naturalmente nel Cinquecento esistono anche capitoli di filologia editoriale di altro genere. Per esempio, l'attività dei Giunti di Firenze nel terzo decennio del secolo è volta a restituire ai testi il loro volto originario, come dimostra il caso della cosiddetta «Giuntina di rime antiche», un'antologia di rime curata da Bardo Segni nel 1527², che pubblica i testi dei poeti toscani antichi.

Tuttavia, se dal punto di vista storico-linguistico lo studio delle revisioni editoriali ha un interesse evidente, da quello filologico-testuale sembrerebbe riguardare più la storia della tradizione che non la critica del testo. Il fatto è che, se la pratica della revisione editoriale era diffusissima, molti testi che oggi si pubblicano sul fondamento della loro prima edizione potrebbero essere stati manomessi. Ha scritto Amedeo Quondam³: «Il libro che esce dall'officina è il frutto del lavoro di più mani che si sovrappongono: quella dell'autore, quella del compositore, quella del correttore-revisore

Lettere riviste
e che operano
me in tipografia

la manomessa
sive del
testo

1. *I fiori delle rime de' poeti illustri nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Giovanbartista e Melchior Sessa, Venezia 1538, p. 605.

2. Il titolo sul frontespizio è: *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*.
3. A. Q., *La letteratura in tipografia, in Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, dir. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, p. 674.

56

(che agisce prima e dopo le bozze), ciascuno con la sua competenza, il suo codice culturale. Un percorso ad alto indice d'interferenza e di rischio: dell'errore come – all'opposto – dell'ipercorrettismo. Soprattutto nella fase (anche lunga) di assestamento del sistema linguistico volgare in una grammatica forte e omologante».

2. Riflessi filologici

2.1. Le tradizioni a stampa Nelle trasmissioni manoscritte il testo si riproduce di solito in forma ramificata, nelle trasmissioni a stampa in modo tendenzialmente lineare. Questa modalità è quella di gran lunga prevalente nella stampa delle origini. Infatti, se il testo era stato già stampato, nessun tipografo, a meno che non fosse sollecitato da ragioni particolari, preferiva prendere a base della nuova composizione una versione manoscritta. Quando i tipografi ne hanno la possibilità preferiscono addirittura seguire pedissequamente l'edizione precedente, stampando il testo sulla sua falsariga. Questo procedimento non solo garantisce una maggiore correttezza nella composizione (per esempio, i salti di parole venivano individuati nel momento stesso in cui si producevano), ma rendeva più agevole la distribuzione del testo fra più compositori contemporaneamente. La distribuzione del testo di un'edizione, coincidente pagina per pagina e riga per riga con quello di un'edizione precedente è prova incontrovertibile di filiazione.

Il criterio che una copia stampata venga utilizzata come base per una nuova edizione vale in genere anche nel caso in cui l'autore intenda revisionare il testo già pubblicato. Normalmente, e se l'entità della revisione lo consente, lo farà infatti annotando una copia già stampata. Allo stesso modo si comporterà una persona diversa dall'autore se aggiornerà il testo a una successiva redazione d'autore.

Se un testo è tramandato solo da stampe e, come spesso avviene, la *princeps* descrive tutte le successive, a parte quanto potrebbe risultare dalle varianti di stato, l'eventuale presenza nel testo della *princeps* di apporti dovuti a una mano diversa da quella dell'autore difficilmente diventa riconoscibile. L'editore non può fare altro che pubblicare il testo così com'è trasmesso, salvo emendarne gli errori.

Il lavoro filologico si fa più complesso nel momento in cui si abbia una tradizione costituita da stampe indipendenti e, pur esistendo tra loro varianti di rilievo, non si disponga di alcuna informazione interna o esterna che permetta di stabilire se queste siano da mettere in relazione con revisioni di tipografia o con correzioni d'autore.

La valutazione delle varianti è in ogni caso compito del filologo, ma un correttore potrebbe agire secondo una logica che nelle tradizioni manoscritte sarebbe difficile non attribuire all'autore. Bisogna ancora ribadire

che, se un testo entra scorretto in tipografia, è improbabile che ne esca allo stesso modo. Nel procedimento della stampa l'individuazione di un guasto o di una forma giudicata inidonea pone *ipso facto* l'esigenza della sua correzione. L'amaneuse può riprodurre il testo nell'esatto modo in cui lo legge, anche dove non capisce. Ma altro è duplicare un testo altro è diffonderlo in un numero elevato di copie. Nelle stampe l'aggiustamento risulterà per lo più una banalizzazione; se però il curatore opera con destrezza, l'individuazione della lezione spuria potrebbe non essere agevole, e in qualche caso il criterio della *lectio difficilior* addirittura inefficace.

Va da sé che queste ipotesi intendono richiamare l'attenzione su casi possibili, non proporre una chiave d'interpretazione generale. Di fatto in età rinascimentale la presenza del correttore editoriale caratterizza la trasmissione del testo in una maniera che non ha equivalenti né nelle tradizioni manoscritte né in quelle a stampa di altre epoche, cosa di cui è necessario tener conto nella critica del testo.

La *Trappolaria* di Giovan Battista Della Porta è una commedia la cui tradizione significativa ai fini della definizione del testo critico è costituita da tre stampe⁴. La prima del 1596, bergamasca (= B); la seconda veneziana del 1597 (= V); la terza ferrarese del 1615 (= F). F e V sono indipendenti da B; F segue nell'impostazione tipografica lo stesso modello di V, ma fa registrare, probabilmente per contaminazione, anche lezioni proprie di B. Dal punto di vista della lingua e dello stile il testo di V è quello che risponde più compiutamente agli usi dell'epicorittano: la sua menda più grave è rappresentata da una serie di tagli di censura, eseguiti a dire il vero in maniera piuttosto brutale e che si arrestano alla scena III dell'atto IV. Censure che F condiziona e che estende al resto della commedia, aggiungendone anche altre nella parte che già in V era stata censurata. Il testo di B è invece integro in relazione alle parti che in V e F risultano tagliate, ma rispetto a V risulta alquanto rimangiato sul piano linguistico nella direzione consueta. Anche F, oltre all'ulteriore mano di censura, subisce un analogo trattamento linguistico, ovviamente indipendente da B. L'editore della *Trappolaria*, se consapevole del ruolo giocato dai correttori editoriali, dovrebbe riconoscere la maggiore autorità a V, una volta che questa edizione fosse compensata attraverso B delle parti asportate dal censore.

L'esempio della *Trappolaria* dimostra come questa tendenza revisoria sia attiva ancora alla fine del Cinquecento e si possa spingere ben oltre la svolta del secolo nel caso di uno scrittore linguisticamente non omologato come Della Porta: ed è anche interessante per documentare un caso di doppio controllo sul testo: linguistico e ideologico. Ma per i testi che si pubblicano in età controriformistica anche questo è piuttosto la norma che

Il caso della Trappolaria

Il testo censurato

1. Copia a stampa fatta a base per la nuova edizione

Revisioni di tipografia o correzioni d'autore?

4. L'edizione critica della commedia si può leggere in G. B. Della Porta, *Tauro, Secondo tomo. Commedie*, a cura di R. Sirri, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.

51

non l'eccezione. In questo quadro taluni episodi possono a noi risultare incomprensibili. L'edizione del *Decameron* dei Deputati «secondo l'ordine del Sacro Concilio di Trento», diretta da Vincenzo Borghini, raffinatissimo filologo fiorentino, e pubblicata nel 1573, fu condotta con criteri di rigorosa ricostruzione grammaticale, ma senza eccessive preoccupazioni per l'integrità sostanziale del testo; lo stesso farà nel 1582 Leonardo Salviati, arrivando addirittura a manipolare i contenuti delle novelle. Come si può vedere, la mappa dei procedimenti editoriali in età rinascimentale risulta essere alquanto variegata.⁵

2.2. Le tradizioni miste Finora non abbiamo preso in considerazione le tradizioni miste, quelle cioè costituite in parte da manoscritti e in parte da stampe da essi indipendenti. Anche in questo caso, se non si tiene conto dell'eventualità che il testo delle stampe possa essere stato revisionato nel passaggio in tipografia, si corre il rischio di attribuire all'autore i cambiamenti e di riconoscere come successiva redazione d'autore gli interventi dei correttori editoriali. A ragionare infatti in un'ottica di filologia dei manoscritti, non sempre ci si spiega come possano essersi ingenerate nelle stampe delle lezioni formalmente diversissime da quelle manoscritte. E siccome è solo all'autore che riconosciamo il diritto di modificare il testo senza che si comprenda fino in fondo la ragione del cambiamento, ecco che quelle lezioni vengono classificate come varianti d'autore, con conseguenze filologicamente immaginabili.

Il testo della *Mandragola* di Machiavelli, come già accennato in precedenza, arriva a noi da un manoscritto fiorentino (il Redi 129 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze = R), datato 1519, e da una serie di stampe cinquecentesche, delle quali la più antica porta sul frontespizio la xilografia di un centauro che suona la lira e il titolo *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, ma nessuna indicazione di autore, di anno, di luogo e di tipografo. Il manoscritto non è autografo e la stampa detta del Centauro (= C) ha caratteristiche di un'edizione di bassa qualità: forse non è neppure la *priniceps* del testo. Le successive cinquecentesche sono tutte dipendenti da questa, dunque di filiazione estranea rispetto al manoscritto. R e C sono caratterizzati da un certo numero di errori comuni, il che certifica la loro dipendenza da un archetipo. Si contano poi sia errori specifici di R sia errori specifici di C, mende che si risanano con il ricorso all'altro testimone. Ma l'evidenza più significativa è che il testo di C è il risultato, addirittura esemplare, di una ripulitura

5. Sul ruolo della censura nelle edizioni di testi italiani pubblicati in età controriformistica si rimanda riassuntivamente a U. Rozzo, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Forum, Udine 2005; volume da cui si può assumere la bibliografia relativa ai singoli casi. In precedenza, in prospettiva europea: *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI. Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli 9-10 Novembre 1995*, a cura di U. Rozzo, Forum, Udine 1997.

conseguente al passaggio del testo in tipografia: attenuazione delle forme grammaticali e in qualche caso lessicali più tipiche; tendenza al pareggiamento di costrutti "irregolari", in modo da uniformare reggenze, forme verbali, sequenze; cura della rispondenza del tempo verbale a quello passato, presente o futuro dell'azione; eliminazione di parole ripetute a breve distanza; particolari idiosincrasie, come la successione di due infiniti; l'uso della locuzione *essere a proposito* in costrutto assoluto ecc. Insomma la normalizzazione di ciò che al gusto, peraltro alquanto pedante, del revisore appariva come imperfezione o difetto dello stile.

Un esempio eclatante si registra nella penultima battuta della seconda scena del primo atto. Nicia invia Ligurio a chiedere consiglio ai medici su un metodo che potesse vincere la sterilità della moglie, ma lo fa con supponenza: «Ma parla un po' tu con questi babuassi», epiteto ingiurioso che rivolge appunto ai medici. *Babuassi* è in R (significa "babuini, sciocchi, scimuniti"), a cui C, apprendendo forse la lezione troppo espressivamente marcata, sostituisce lo scialbo *maestri*. Effettivamente un passaggio come questo, se non si tiene conto del profilo complessivo di C, è spiegabile solo come variante d'autore: cosa che hanno appunto fatto gli editori novecenteschi, escludendo *babuassi* a vantaggio di *maestri*.

3. L'Orlando furioso del 1532

3.1. Un'opera, tre edizioni La prima edizione dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, in quaranta canti, fu stampata a Ferrara nel 1516 presso Giovanni Mazzocco. Di lì a qualche anno il poeta ritornò sul poema rivedendolo linguisticamente, ma senza modificarne l'assetto. Questa seconda redazione fu realizzata ancora a Ferrara nel 1521 da Giovanni Barista Della Pigna. Intanto a partire dal 1524 cominciarono a pubblicarsi edizioni non autorizzate dell'opera, oggi le definiremmo "edizioni pirata", peraltro giudicate dall'autore scorrettissime. Bisogna ricordare che allora non esisteva una legislazione sul diritto d'autore: l'autore o lo stampatore, a seconda di chi finanziava l'impresa, tutt'al più poteva richiedere alle autorità un privilegio esclusivo di stampa, che aveva però valore soltanto nei confini dello Stato che lo concedeva. Inoltre nel 1525 Pietro Bembo aveva pubblicato le *Prose della volgar lingua*, che indicavano come modelli di lingua letteraria i *Canzoniere* di Petrarca e il *Decameron* di Boccaccio: una prospettiva linguistica coerente per un autore ferrarese come Ariosto, in bilico tra modelli linguistici toscani e lingua padana di koine.

Tutto ciò, e in più l'insoddisfazione permanente per la propria arte, incoraggiò Ariosto a tornare ancora sul *Furioso*. Già nel 1528 il poeta si premuniva chiedendo e ottenendo dal doge di Venezia il privilegio per una nuova edizione dell'opera: Venezia era allora il centro delle attività di stampa in Italia. Il lavoro di revisione poteva essere avviato con qualche garanzia. Questo impegno venne a compimento nel 1532, allorché presso lo stampatore ferrarese Francesco de' Rossi vide la luce la terza e ultima edizione del poe

Una lezione
ve d'auto =
te oratore =
ta

Questo
canta
che ve nemo

La tradizione
della *Mandragola*

Miss. e stampe
indipendenti

58

ma. Il testo risultava rivisto dall'inizio alla fine e addirittura accresciuto di sei canti.

Corsef =
eristiche **mate** = **3.2. Osservando l'edizione** Dell'*Orlando furioso* del 1532 si conoscono oggi 24 esemplari, di cui 5 stampati su pergamena, 17 su carta normale, 2 su carta grande. La tiratura dovette superare, e forse non di poco, le 1.000 copie. Il volume, di formato in-quarto, è costituito da 31 fascicoli, ognuno dei quali risulta dall'unione di due fogli di stampa (*formula di collazione*: 4° A-Z⁸ a-h⁸). I fogli complessivi impegnati sono dunque 62, le forme 124. Un libro in-quarto con fascicoli costituiti di due fogli si definisce "4° in otto", risultando ogni fascicolo di otto carte: negli in-quarto normali i fascicoli sono invece di sole quattro carte. Un in-quarto in otto può essere scambiato per un formato in-ottavo se non si osserva la posizione della filigrana nella pagina. Le dimensioni del libro, che seppure approssimativamente danno un'indicazione del formato, potrebbero infatti da sole trarre in inganno.

da collo =

cazione della **la** **filigrana**, visibile in controtuce, è il marchio di fabbrica della cartiera da cui è uscita il foglio. In genere consiste nel disegno di una figura araldica o di un altro soggetto (giglio, stella, croce, animale, elemento decorativo ecc.). La filigrana è sempre collocata al centro della metà del foglio; al centro dell'altra metà, può trovarsi talora una contromarca. Il disegno della filigrana può fornire informazioni importanti su luogo e data di produzione della carta ⁶ e di conseguenza del libro che l'impiega. Se dunque il formato del libro è in-folio (una sola piegaratura del foglio) la filigrana cade al centro della carta; se il formato è in-quarto (due piegarature) è collocata, divisa in due parti, a metà della pagina, addossata alla costa; se il formato è in-ottavo (tre piegarature) risulta, divisa in quattro parti, sull'estremità in alto della carta, lato costa. La posizione della filigrana è la via più sicura per determinare il formato, sia perché le antiche cartiere producevano fogli di dimensioni variabili (non standardizzati come i nostri A3 o A4), sia perché nel corso dei secoli l'esemplare potrebbe avere ricevuto più rifilature che ne hanno ridotto sensibilmente le dimensioni. Conoscere il formato di un libro antico è, come vedremo, indispensabile per analizzarlo coi metodi della bibliografia testuale.

Esle strati

di C. Fabry

Uno studioso inglese di letteratura italiana, Conon Fabry, a cui si deve un esemplare studio analitico della nostra edizione ⁷, collazionando tutte le copie note, ha riscontrato la presenza di più di 250 varianti di stato, distribuite piuttosto regolarmente su più di due terzi dell'opera. Una quantità

6. Strumento bibliografico fondamentale per la classificazione delle filigrane fino all'anno 1600 è Ch.-M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques des papiers des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Jullien, Genève 1907 (con successive ristampe).
7. C. F., *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Vita e Pensiero, Milano 1989.

considerevole che dimostra che fu regola continuare a correggere il testo a tiratura avviata. A fini ecdotici, in un caso come questo, si impone la necessità di definire per ogni coppia di varianti quale preceda e quale segua. In termini di bibliografia testuale ciò comporta la ricostruzione dell'esemplare ideale dell'edizione. Ma per far questo è necessario aver chiaro preliminarmente cosa costituisce un'unità dal punto di vista filologico. E infatti solo all'interno di ciascuna unità che può essere correttamente analizzato il processo delle varianti.

Nella costituzione di ciascun esemplare i fogli non venivano assemblati secondo l'ordine con cui erano usciti dal torchio, cioè non tutti i fogli impressi da ciascuna forma all'inizio, alla metà o alla fine della tiratura andavano a formare omogeneamente le singole copie. Se così fosse stato avremmo avuto grosso modo che l'esemplare che riunisce tutti i fogli tirati all'inizio presenterebbe il testo meno corretto, quello che riunisce i fogli tirati alla fine il testo più corretto. In realtà ciascun esemplare è il risultato di un assortimento casuale di fogli tirati ora prima ora in mezzo ora dopo: all'interno dei volumi le varianti buone e cattive si distribuiscono perciò in maniera del tutto casuale. Dunque la copia di biblioteca non costituisce affatto un'unità filologica, come non la costituisce il fascicolo, sia di uno o di più fogli.

L'unità filologica da prendere in considerazione è invece data dalle pagine stampate dalla stessa forma tipografica, appartenenti cioè allo stesso lato del foglio di stampa. Gli accidenti che potevano accadere nel corso della lavorazione erano infatti propri di ogni singola forma. Ne consegue che, per studiare analiticamente il testo di una stampa antica, è necessario conoscere preliminarmente quali sono le pagine stampate da ciascuna forma. E poiché le matrici delle pagine venivano disposte nella forma secondo l'ordine richiesto dal formato, accertare mediante la posizione della filigrana il formato del libro è essenziale.

Tornando al nostro caso, il *Furioso* del 1532 è un in-quarto in cui ogni fascicolo è formato di due fogli, le forme impiegate per ogni fascicolo furono di conseguenza quattro; rispetto alle quattro forme le pagine che danno luogo alle singole unità bibliografiche sono così distribuite nei singoli fascicoli (tra parentesi quadre è la numerazione delle pagine corrispondente all'uso attuale):

- foglio esterno, forma esterna: 1^r [1], 2^v [4], 7^r [13] 8^v [16]
- foglio esterno, forma interna: 1^v [2], 2^r [3], 7^v [14] 8^r [15]
- foglio interno, forma esterna: 3^r [5], 4^v [8], 5^r [9] 6^v [12]
- foglio interno, forma interna: 3^v [6], 4^r [7], 5^v [10] 6^r [11]

Solo considerando ognuna di queste quattro serie di pagine per ciascuno dei 31 fascicoli potremo valutare e ricostruire la successione delle varianti e

l'unità filologica =
la forma stampata
Esle a stampa

Ma per essere
quattro unità
filologiche

definire quale sia l'esemplare ideale dell'edizione. Dall'esemplare ideale alla definizione del testo critico dell'opera, nel caso di edizione unicitestimoniale, il passo è breve.

3.3. Il lavoro in tipografia Il testo della terza redazione del *Furioso* arrivò nella tipografia di Francesco de' Rossi sotto forma di correzioni a penna sui fogli dell'edizione del 1521. Dato il numero degli interventi sia linguistici sia stilistici, sarebbe stato forse più agevole per il compositore che Ariosto avesse ricopiato interamente a penna il poema. La probabilità di fraintendere le istruzioni dell'autore in quel mare di cancellature, riscritture, richiami sarà stata certamente molto alta. Una volta impresso il foglio su entrambi i lati, ne veniva tirata una bozza che era data in lettura all'autore perché ne verificasse la correttezza. Tuttavia Ariosto non si limitava a sanare gli errori della composizione, interveniva con ulteriori aggiustamenti di lingua e di stile. Le forme si correggevano e si avviava la tiratura. Ma accadeva che l'autore intervenisse ulteriormente a tiratura avviata: in questo caso si fermava il lavoro del torchio, si eseguivano le correzioni e poi lo si riprendeva. Sono queste correzioni *in extremis* ad aver prodotto il gran numero di varianti di stato presenti nelle copie sopravvissute del *Furioso* del 1532.

Tuttavia in relazione al foglio interno del fascicolo A (cc. A3-A6) le cose andarono in modo diverso. La collazione dimostra che in 4 dei 24 esemplari oggi sopravvissuti il testo deriva da una composizione successiva, diversa da quella degli altri 20. Cioè le due forme di quel foglio furono composte due volte. Nel foglio di primo tipo il testo delle ottave è più vicino a quello dell'edizione del 1521. Per una qualche evenienza il testo stampato in un primo momento non aveva registrato le revisioni fatte in bozze dall'autore. È impossibile tuttavia ricostruire con precisione l'accaduto, né si può dire in che momento il foglio di secondo tipo (*cancellans*) sostituì il primo (*cancellandum*). Faby suppone che ci si accorgesse dell'errore a stampa ultimata dell'intera opera e che per rimediare all'inconveniente si procedesse a una nuova composizione e tiratura. Intanto molte copie, la maggioranza, sarebbero già uscite dall'officina col foglio imperfetto; nelle altre ancora in officina il foglio di primo tipo sarebbe stato sostituito con quello corretto.

3.4. L'esemplare in carta grande Il testo secondo cui noi oggi leggiamo l'*Orlando furioso* è quello stabilito da Santorre Debenedetti⁸, aggiornato successivamente da Cesare Segre⁹. Debenedetti aveva cognizione delle peculiarità dell'edizione del 1532, ma la sua analisi non era stata bibliografica-

59

Le correzioni
in corso di tiratura

mente rigorosa. Ci saremmo dunque aspettati, dopo gli studi di Conor Fahy, che maturasse l'esigenza di una revisione del testo critico del poema alla luce delle nuove risultanze prodotte dal riscontro analitico degli esemplari. Ma non è stato necessario far questo: l'edizione Debenedetti e poi la Debenedetti-Segre registrarono già tutte le varianti di stato corrispondenti alla volontà ultima dell'autore. Un caso di acutissima sensibilità filologica? Anche questo, ma non solo.

L'esemplare del *Furioso* del 1532, su cui Debenedetti aveva lavorato, era stato per una fortunata circostanza uno dei due sopravvissuti in carta grande. Tutte le varianti di stato accertate nella collazione degli esemplari si presentano qui nella forma ultima, cioè sempre nella forma corretta. La cosa si spiega con il fatto che l'impressione dei fogli in carta grande venne fatta alla fine della tiratura di ogni forma, quando l'assetto del testo era ormai definitivo. E poiché i fogli in carta grande dovevano per le loro particolari dimensioni necessariamente essere assemblati insieme, ecco che in questo caso gli esemplari che ne risultano sono effettivamente costituiti di fogli impressi tutti alla fine della tiratura, senza alcun rimescolamento successivo. Il caso aveva giocato a favore del filologo, il cui testo grazie a questa circostanza può aspirare a una lunga durata.

Mr caso
Petrinetto

4. Le edizioni d'autore della *Locandiera*

4.1. Dalla "Paperini" alla "Pasquali" Nel quadro molto articolato delle edizioni settecentesche delle commedie di Goldoni, dopo le prime Bertinelli e la Pirrièr due altre soltanto sono sottoscritte dall'autore: la fiorentina Paperini, messa a stampa dal 1753 al 1755, e la veneziana Pasquali pubblicata in 17 tomi dal 1761 al 1780. Una delle commedie più fortunate, *La locandiera*, rappresentata la prima volta nel carnevale del 1753, trovò collocazione a stampa nel secondo tomo della Paperini. Della *Locandiera* seguirono varie ristampe in edizioni non riconosciute dall'autore, fino alla successiva Pasquali, che nel quarto tomo del 1761 stampò di nuovo la commedia. Alla Pasquali seguirono altre edizioni non ufficiali, segno della straordinaria fortuna settecentesca del teatro goldoniano sulla carta oltre che sulla scena.

Il testo della commedia nell'edizione Pasquali risulta modificato in più punti in maniera sostanziale rispetto alla Paperini. Se si fa riferimento all'ultima volontà dell'autore è dunque la Pasquali la stampa da seguire per l'edizione del testo. Senonché in una delle edizioni intermedie non d'autore, quella realizzata nel 1756 dagli stampatori torinesi Fantino e Olzati, condotta peraltro facsimilmente sulla Paperini, si riscontrano varianti sia di sostanza sia di forma rispetto alla fonte, le quali ritornano identiche nella Pasquali. Sembrerebbe dunque che sia stata la Fantino e Olzati a fare da copia di tipografia per la Pasquali. E siccome la Pasquali registra tagli rispetto alla Paperini che sono già nella Fantino e Olzati, e che mettono talora in discussione la stessa

Un foglio di stampa
sostituito

8. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di S. D. Lanerza, Bari 1928.

9. L. Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1960.

deo salutari meo: quia respexit humili-
 tatem ancille sue. Ecce tui et hęc bra-
 tati me dicent omnes generationes:
 quia fecit michi magna: qui potens ē:
 et sanctū nomē eius. Et misericordia
 eius in progenie et pgenies: timētibz
 eū. Fecit potentia in brachio suo: disp-
 sit supbos mente cordis sue. Deposuit
 potens de sede: et exaltavit humile.
 Et iuvenes impleuit bonis: et diuites
 dimisit inanes. Suscepit israhel pue-
 rum suū memorari misericordie sue:
 sicut locutus est ad patres nros abrahā
 et seivini eius in secula. Mansit
 autē maria cū illa quasi mēlibz tribz:
 et reuersa est in domū suam. Elisabeth
 autē impletū est tempus parēdi: et pe-
 pēit filiū. Et audierūt vicini et cogna-
 ti eius: quia magnificauit dñs miseri-
 cordiā suā cū illa: et congratulabātur
 ei. Et factū est in die octaua uenerunt
 circūdāre puerū: et vocabāt eū nomi-
 ne patris sui zachariā. Et respondens
 mater eius dixit. Nequāqz sed vocabi-
 tur iohānes. Et dixerūt ad illā. Quia
 nemo est in cognatione tua: qui uoce-
 tur hoc nomine. Inuebāt autē pā-
 tris eius: quē uellet uocari eum. Et postu-
 lans pugillari scripsit dicens: iohan-
 nes est nomē eius. Et mirati sunt uni-
 uersi. Apertū ē autē ilico os eius et lin-
 gua eius: et loquebat̄ benedicens dñi.
 Et factus est timor sup omnes uicinos
 eos: et super omnia montana iudee. Di-
 uulgabātur omnia uerba hęc: et posue-
 rūt omnes qui audierāt in corde suo di-
 centes. Quis putas puer iste erit? Et enī
 manus dñi erat cū illo. Et zachariās
 pater eius repletus est spiritu sancto:
 et pphetauit dicens. Benedictus dñs
 deus israhel: quia uisitauit et fecit rede-
 mptionem plebis sue. Et crepit coruū

salutis nobis in domo dauid pueri
 sui: sicut locutus est per os sanctorū. q̄
 a seculo sunt pphetarū eius: salutem ex
 inimicis nris. et de manu omniū qui
 oderūt nos: ad faciendā misericordiā
 cum patribus nris. et memorari testa-
 menti sui sancti: iurandū qd iura-
 uit ad abrahā patrem nrm. dācū se
 nobis: ut sine timore te manu inimi-
 corū nrorū liberati. seruiam⁹ illi: in san-
 ctitate et iusticia corā ipso. omibz tri-
 bus nris. Et tu puer ppheta alissimi
 uocaberis. Preibis em̄ ante faciem dñi
 parare uias eius: ad dandā scientiam
 salutis plebi eius. in remissionē pecca-
 torum eorū: per uiscera misericordie dei
 nostri. in quibz uisitauit nos oriens
 ex alto: illuminare hīs qui i tenebris
 et in umbra mortis sedent: ad dirigē-
 dos pedes nostros in uiam pacis.
 Puer autem credebatur et confortabatur
 spiritu: et erat in desertis usqz in diu-
 sionis sue ad israhel. **et**

Factum est autē in diebus illis. q̄
 edictum a cesare augusto: ut de-
 scriberetur uniuersus orbis. Hęc descri-
 ptio prima facta est a pside syrie crī-
 no. Et ibāt omnes ut pferretur: singuli
 in suā ciuitatē. Ascēdit autē et ioseph
 a galilea de ciuitate nazareth in iude-
 am ciuitatē dauid que uocat bethle-
 em: quia esset de domo et familia dauid:
 ut pferretur cum maria desponsata
 sibi uxore pregnāte. Factū est autē cū
 essent ibi: impleti sunt dies ut pareret.
 Et peperit filiū suū p̄mogenitū: et p̄nū
 eū inuoluit. et reclinauit eū in p̄sepio:
 quia non erat ei locus in diuersorio.
 Et pastores erāt i regione eadem uigi-
 lantes: et custodientes uigilias noctis
 sup grege suū. Et ecce agelus dñi stetit
 iuxta illos: et claritas dei circumfulsit

cum religioso tripudio plaudendo & iubilando, Quale erano le Nym-
phe Amadryade, & agli redolenti fiori le Hymenide, riuerente, saliendo
iocunde dinanti & da qualũq; lato del floreo Vertunno strieto nella fron-
te de purpurante & melineroſe, cum el gremio pieno de odoriferi & ſpe-
ctatiſſimi fiori, amanti la ſtagione del lanoso Ariete, Sedendo ouante ſo-
pra una ueterrima Vcha, da quattro cornigeri Fauni tirata, Inuinculati de
ſtrophie de nouelle fronde, Cum la ſua amata & belliffima moglie Po-
mona coronata de fructi cum ornato de ſtuo degli biõdiſſimi capigli, pa-
rea ello ſedete, & a gli pedi dellaquale una coſilia Clepſydria iaceua, nel
le mane tenente una ſtipata copia de fiori & maturati fructi cum imixta
fogliatura. Præcedete la Vcha agli trahenti Fauni propinq; due formoſe
Nymphæ añſignane, Vna cū uno haſtile Trophæo gerula, de Ligonũ. Bi-
denti. ſarculi. & ſalcionetti, cū una ppendete tabella abaca cū tale titulo.



INTEGRAM CORPOR. VALITVDINEM, ET
STABILEROBVR, CASTASQVE MEMSAR. DELI
TIAS, ET BEATAM ANIMI SECVRITA
TEM CVL TORIB. M. OFFERO.

m iiii