

#### 4. Errori e varianti

61

molti anni dalla morte di Dante<sup>34</sup>. Nella fattispecie si tratta però di anni intensi che segnano in modo indelebile la trasmissione dell'opera, che ebbe un successo immediato e una proliferazione forse tumultuosa di copie, inizialmente delle singole caniche, quando ancora era vivo l'autore. Nonostante che a soli quindici anni dalla sua morte il testo della *Commedia* risulti già in più punti alterato, è un fatto rilevante che ci restino alcuni codici andati per mano di uomini coetanei o di poco più giovani di Dante, codici che circolarono in un'epoca nella quale erano ancor vivi i suoi figli: essi quindi meritano qualche considerazione particolare, sia pur nell'ambito di un atteggiamento cauto e non aprioristico<sup>35</sup>. Guardando ad altre antiche letterature romanze, appare già più sensibile il ritardo dei primi testimoni della lirica provenzale: molti trovatori (come Jaufre Rudel o Marcabru) sono attivi entro il secolo XII, ma nessuno dei circa cento canzonieri o frammenti di canzonieri conservati è anteriore alla metà del secolo successivo ed essi per di più provengono solo per un quinto dalla Provenza, per metà dall'Italia e per il resto dalla Francia e dalla Catalogna<sup>36</sup>.

Esempi di tal genere si possono moltiplicare per approfondire l'analisi di somiglianze e differenze tra i problemi di critica testuale, e le relative soluzioni, in campo classico, italiano e romano. Comunque sia, è un dato storico che i procedimenti da seguire di fronte a una tradizione fatta solo di copie sono stati elaborati, nella loro ossatura fondamentale, là dove tale situazione era la regola, a contatto cioè con gli autori greci e latini e col Nuovo Testamento. Qui, intorno alla metà dell'Ottocento, ha preso corpo il cosiddetto «metodo del Lachmann», legato dunque al nome di chi seppa non inventarlo dal nulla, ma organizzare sistematicamente e applicare con rigore un insieme in parte preesistente di nozioni<sup>37</sup>. Tale metodo ha subito, nel corso di un secolo e mezzo, revisioni e critiche radicali, che ne hanno delimitato il campo di applicazione piuttosto che messo in crisi il fondamento: si può infatti ormai considerare un dato di cultura comune la già ricordata necessità di un confronto spregiudicato fra tutti i testimoni per

<sup>34</sup> G. Petrocchi, *Radiografia del Landiano*, in Id., *Itinerari danteschi*, Bari, Adratarca, 1969, pp. 183-203. Si conosce invece solo indirettamente un più antico codice fiorentino scritto tra la fine del 1330 e l'inizio del 1331: esso è andato perduto, ma l'appassionato dantista Luca Martini nel 1548 a Pisa ne registrò le varianti su un esemplare a stampa della *Commedia* ora conservata a Milano, Biblioteca Nazionale Bradesse, Aldina AP XVI 25, siglato Mart in Petrocchi-Introduzione, pp. 76-78.

<sup>35</sup> La più nota edizione critica della *Commedia* è fondata appunto sulla tradizione antica, delimitata in modo preciso dal successivo intervento zelante, ma perturbatore, di Boccaccio; Dante Alighieri, *La Commedia*, secondo l'antica vulgata, a c. di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll. (= seconda ristampa riveduta). Ridotti così a una trentina (su circa seicento allora noti) i testimoni da collazionare, Giorgio Petrocchi ha imboccato una scorciatoia diversa da quella che nel 1891 aveva indicato Michele Barbi: collazione di tutti i testimoni, ma limitata a 396 passi di cruciale importanza (i cosiddetti *loci critici*). Coraggiosamente riesumato negli ultimi tempi, il critico barbaiano ha guidato *Dantis Alagherii Comedia*, ed. crit. per c. di F. Sanguineti, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2001. Altre novità rilevanti si attendono dalle ricerche che sta effettuando Paolo Trovato.

<sup>36</sup> D.A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 61-75.  
<sup>37</sup> S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana, 1981<sup>2</sup> (1st. corretta con alcune aggiunte, 1985). Cfr. anche l'Appendice II note 1 e 25.

Da G. Stassi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, 2015

valutarne l'attendibilità e i reciproci rapporti in vista di una motivata ipotesi su come doveva essere il testo originale perduto (= edizione critica, cap. IV, 1). A questo fondamentale aspetto dell'attività filologica ci si riferisce parlando di «critica del testo» (traduzione del ted. *Textkritik*) o anche di «ecdotica», sinonimo messo in circolazione dal libro di dom Henri Quentin, *Essais de critique textuelle* (Ecdotique), Paris, Picard, 1926.

## 2. ERRORI E VARIANTI

L'atto manuale della scrittura è soggetto a diverse forme di imperfezione, come ciascuno può sperimentare in proprio; infatti, anche componendo un originale, capita di cadere in errori, ma il rischio è ancor maggiore se si sta copiando, e soprattutto se si tratta di un testo lungo che produce quindi distrazione e stanchezza. Di qui comunemente, parole scritte in modo impreciso, a causa, per esempio, di *aplografia* (statale ridotto a stale, sperperare a sperere ecc.), *ditrografia* (*sperare* diventa *sperperare*, *minimo* diventa *minimino* ecc.), omissione di segni diacritici (accenti, apostrofi, punteggiatura) ecc. Tra le varie alterazioni possibili alcune sono evidenti di per sé, hanno cioè manifesti caratteri di *error*; altre sono subdole, perché sono dotate di senso, si inseriscono bene nel contesto, hanno insomma un'aria di autenticità che solo il confronto e la divergenza rispetto ad altri testimoni potrebbero mettere in dubbio o addirittura smascherare. Se alcuni manoscritti della *Commedia* presentano per Int. II 60 e *durerà quanto 'l' mondo lontana* e altri invece *e durerà quanto 'l' mondo lontana*, nell'alternanza *moto/mondo* non è di per sé evidente dove sta l'errore e si parlerà allora di varianti (o, per maggiore esplicitezza, di varianti neutre, adattore, equivalenti); infatti se disponessimo di testimoni solo del primo tipo o solo del secondo, non esiteremo a considerare giusta indifferentemente l'una o l'altra lezione<sup>38</sup>. Immaginando invece che nello stesso verso sia attestato *lontano* al posto di *lontana*, avremmo un errore evidente, a prescindere dalla sua presenza in un solo testimone, in alcuni testimoni, in tutti i testimoni: lo denuncerebbe subito il venir meno della rima con *plana* e *manloana*. Da queste sommarie indicazioni si può dunque concludere che la tradizione a testimone unico comporta il rischio che passino più che mai inosservate alterazioni di copista la cui erroneità non sia patente (ma si veda oltre cap. IV, 2).

La qualità della copia è spesso condizionata in modo decisivo dal tipo di scrittura dell'autografo, dal rapporto tra la lingua del copista e quella del testo, da elementi imponderabili, come le condizioni di luce, la bontà della penna, la forza visiva ecc.; queste variabili influiscono su un esercizio psicofisico complesso (lettura, memorizzazione, autodattatura, scrittura) che già di per sé è sufficiente a dar

<sup>38</sup> Infatti i vari editori hanno accolto, difendendo la con ragionevoli argomenti, ora l'una, ora l'altra lezione. *Mondo* è scelto in Petrocchi-Introduzione cui si rimanda per avere un'idea della proliferazione di varianti tipica dei testimoni della *Commedia* (scrutinio delle varianti, pp. 118-254).

ragione di alcuni guasti<sup>39</sup>. Così è innanzi tutto per gli errori puramente ortici (i cosiddetti errori paleografici) consistenti nella confusione tra segni diversi, ma di foggia simile: a parte fenomeni collegati a *ductus* particolari, le scritture antiche tendono «trabocchetti per copisti» con sequenze facilmente intercambiabili come *mia*, *ima*, *una*, *uia* ecc.; frequente è anche la confusione tra *e*, *c*, *t*, oppure *fra* *f* ed *s* di forma alta, differente solo per l'assenza del trattino orizzontale<sup>40</sup>. È utile dunque avere dimestichezza con scritture di epoche e di ambienti diversi per essere in grado di produrre verosimili ipotesi sulla forma grafica originaria di una parola fraintesa dal copista, e restaurare quindi l'esatta lezione.

Al fraintendimento ortico si aggiungono, confondendosi spesso in modo inestricabile, componenti di tipo psicologico: per esempio si leggono attentamente solo le prime lettere di una parola e il resto lo si guarda tirando a indovinare (lettura sintetica). Di qui deriva lo scambio tra parole che iniziano allo stesso modo (o m e o a r c h i a) e proseguono in modo simile (*traduzione per tradizione, diagramma per diagramma, Tallo per Tallo* ecc.). Trascrivendo in tal modo si tende di solito a banalizzare e quindi a sostituire il noto al meno noto, il solito all'insolito, insomma il facile al difficile. Perciò, dovendo scegliere tra più lezioni equivalenti attestate nella tradizione, si preferirà in linea di massima considerare originaria la *lectio difficilior*, in quanto la sua difficoltà stessa spiega, come banalizzazioni, le lezioni concorrenti.

Un altro tipo frequente di errore legato al meccanismo della lettura-trascrizione è dovuto a salto per omettelento, ovvero *saut du même au même* («salto dallo stesso allo stesso», detto «pesce» nel gergo dei tipografi). Copiando si procede per brevi segmenti di testo (*pericopi*), ed è normale che l'occhio intracci sul modello l'ultima parola del segmento appena trascritto e di lì prosegua: ma può capitare che la medesima parola, o anche solo la medesima parte finale di parola, ricorra qualche riga più innanzi e che di qui il copista riprenda a leggere, saltando il brano intermedio (soprattutto se esso è breve) e producendo quindi una lacuna (più raro il salto all'indietro, con ripetizione di un brano di testo). Fenomeni del genere si incontrano anche leggendo moderni libri e giornali, sia perché il tipografo altro non è che un particolare tipo di copista, sia perché non sempre il salto produce nonsenso, e può quindi sfuggire al correttore di bozze. Per esempio, in una lettera di De Sanctis nell'edizione einaudiana si legge: «Se vi sono professori hanno diritto ai sei decimi del soldo ...», mentre l'originale

ha «Se vi sono professori da giubilare e da ritirare proponetelo. Gli altri professori hanno diritto ai sei decimi del soldo ...». La ricorrenza di «professor» due volte a breve distanza spiega l'errore di trascrizione<sup>41</sup>. Spesso dunque l'editore, dovendo scegliere tra una lezione più lunga e una più breve, entrambe accettabili, troverà un argomento a favore di quella più lunga se potrà proporre per la genesi della lezione più breve una ragionevole ipotesi di *saut du même au même*. Un persuasivo esempio è in tre passi del *Principe* integri in una minoranza di testimoni, scorciati per «salto» nella restante tradizione<sup>42</sup>.

#### Lezione integra

#### Lezione scorciata

1. Chi considera adunque l'uno e l'altro di questi stati, troverà difficoltà nell'acquisire lo stato del Turco, ma, vinto che fia, facilità grande a tenerlo. Così per adverso troverà per qualche rispetto più facilità a potere occupare il regno di Francia, ma difficoltà grande a tenerlo. Le cagioni ...
  2. Debbe pertanto mallevare el pensiero da questo esercizio della guerra; e nella pace vi si debbe più exercitare che nella guerra, il che può fare ...
  3. Debbe ancora uno principe mostrarsi amatore delle virtù, dando ricapito all' uomini virtuosi et onorando li eccellenti in una arte.
- Chi considera adunque l'uno e l'altro di questi stati, troverà difficoltà nell'acquisire lo stato del Turco, ma, vinto che fia, facilità grande a tenerlo. Le cagioni ... IV, 8-9
- Debbe pertanto mai levare el pensiero da questo esercizio della guerra, il che può fare ... XIV, 7
- Debbe ancora uno principe mostrarsi amatore delle virtù, et onorare li eccellenti in una arte. XXI, 25

Immaginando di scindere l'atto di copiare in fasi successive, tra la percezione visiva delle lettere scritte sul modello e la loro riproduzione manuale, c'è una zona intermedia dove avviene la memorizzazione e l'autodettatura: ciò comporta una pronuncia interiore (o immagine acustica che dir si voglia) nella quale il copista introduce proprie abitudini fonetiche, causa di errore. È noto infatti che testi italiani antichi trascritti fuori della zona di provenienza sono spesso ricoperti di una patina dialettale estranea all'originale: questo fenomeno è facilitato dal comune denominatore linguistico dei dialetti italiani, esaltato dalla *scripta* che tende a occultare i tratti foneticamente più caratteristici sottoponendoli al filtro dell'ortografia latina.

Altri errori frequenti sono quelli connessi con elementi del sistema abbreviativo, come il *titulus* che spesso viene dimenticato o aggiunto a sproposito pro-

<sup>39</sup> Un repertorio ragionato dei vari tipi di alterazione è fornito da L. Haver, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911 (rist. anast. Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1967), molto interessante anche per chi si occupa di filologia volgare, così come lo è la «tipologia degli errori» prospettata con riferimento ai testi greci da H. Fränkel, *Texto critico e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1983<sup>2</sup>. Sul legame tra errori e fasi della copiatura cfr. A. Dain, *Les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1973<sup>2</sup>, pp. 41-5; in una particolare prospettiva, S. Timpanaro, *Il lapsus fraudulano. Pisaniniani e critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (nuova ed. a c. di F. Stok: Torino, Bolatti Boringhieri, 2002), partic. capp. I-VI, e V.A. Fromkin (a c. di), *Errors in Linguistic Performance. Slips of the Tongue, Ear, Pen and Hand*, New York, Academic Press, 1980.

<sup>40</sup> Un campionario riassuntivo sulla base di codici della *Commedia* è in Petrocchi: Introduzione, pp. 114-17.

<sup>41</sup> Francesco De Sanctis, *Epistolario* (1861-62), a c. di G. Talamo, Torino, Einaudi, 1969, lettera 798, segnalata in M. Raichich, *Scuola cultura e politica da De Sanctis a Gentile*, Pisa, Nistri-Lischi, 1982, p. 184.

<sup>42</sup> La lezione integra è riportata seguendo il testo critico fornito da G. Inglese (Niccolò Machiavelli, *De principibus citi.*); sostanzialmente identico quello di M. Martelli e N. Marcellini (Niccolò Machiavelli, *Il principe*, Roma, Salerno Ed., 2006).

63

babblamente a seguito di una scrittura in due fasi: prima la sequenza di lettere dell'alfabeto, poi le linee abbreviative, e magari non parola per parola, ma riga per riga o pericope per pericope. Può capitare dunque che della parola *anima* sia stata eseguita solo la parte vocale *ai*, dimenticando di sovrapporre la linea orizzontale che surroga *n* e *m*; oppure sopra *anima* scritto per intero può trovarsi quel segno di abbreviazione, evidentemente superfluo. Soprattutto le omissioni sono responsabili di fraintendimenti da parte di copisti successivi e spesso si riesce a spiegare in tal modo la genesi di una corruzione e a motivarne l'emendamento.

Se dalla prima copia se ne trae una seconda, da questa una terza e così via, il numero delle alterazioni cresce. In che proporzione? Talvolta, variando i copisti, ci si può avvicinare alla proporzione geometrica: da due a quattro a sedici ..., una catastrofe. Ma ciò succede con testi lunghi e alterazioni irreversibili, come, per esempio, varianti ad alfore; invece errori veri e propri, con la loro immediata evidenza, possono essere corretti da qualsiasi copista. S'intende che la correzione ha gradi diversi di sicurezza, perché un conto è porre rimedio a mere sviste di scrittura, *lapsus calami* insomma, un altro è intervenire su intere parole e sintagmi. In questi casi più impegnativi non di rado i copisti hanno sostituito errore a errore col solo risultato che il secondo errore non è evidente come il primo. La pericolosità di questi *con cieri* (da «conciare», cioè aggiustare) sta proprio nella loro verosimiglianza, nel fatto che sono errori mimetizzati; ove essi abbondino nella tradizione di un'opera, si corre il rischio di promuoverli a lezione originaria in assoluta buona fede.

Gli errori finora esaminati sono di vario tipo, ma hanno in comune la caratteristica che ciascuno di loro potrebbe essersi prodotto indipendentemente presso copisti diversi in differenti condizioni di spazio e di tempo, potrebbe insomma essere *p o l i g e n e r i c o*. All'opposto, è *m o n o g e n e r i c o* l'errore che, ricorrendo identico in due o più copie della stessa opera, ha caratteri tali da rendere inverosimile l'ipotesi che un copista lo abbia compiuto indipendentemente dall'altro. Tale sarebbe, facendo un esempio puramente teorico, l'omissione (l a c u n a), non spiegabile per *sau da mème au mème*, di un medesimo verso tra i 14.233 della *Commedia* da parte di due diversi copisti: la probabilità statistica di indipendente coincidenza è irrilevante, una rispetto a 14.233 al quadrato. L'errore monogenetico mette dunque in sicura relazione i testimoni nei quali compare, così come in un processo i testimoni diventano sospetti di collusione quando si scopre che dicono una menzogna identica e tanto caratteristica da far pensare ad accordo preventivo, non a coincidenza fortuita. Sarebbe invece insufficiente prova di collusione constatare che dicono la verità o che le loro testimonianze coincidono in banali inesattezze (ulteriore trattazione e alcuni esempi di errore monogenetico al cap. IV, 1.3).

Dimostrare con sicurezza che errori presenti nella tradizione risalgono all'originale perduto è in linea di massima molto difficile, perché gli errori poligenetici in quanto tali non necessitano di una unica fonte, mentre gli errori monogenetici a loro volta sono troppo vistosi per pensare che li abbia compiuti l'autore: meglio dunque essere prudenti e assumere, in linea di massima, che l'originale fosse

privo di errori. Tuttavia l'esperienza concreta degli originali conservati mostra che gli errori d'autore esistono, innanzi tutto nelle forme banali dell'omissione di accenti, apostrofi, punteggiatura, segni di abbreviazione, o a causa di aplografie, ditografie, *lapsus* variamente spiegabili ecc. Ciò capita non solo negli originali a stampa (dove in genere andranno messi a carico del tipografo), ma anche negli originali autografi, tanto più se essi sono vere e proprie copie in pulito con le quali l'autore ha sostituito abbozzi precedenti. Mentre in simili casi la correzione opportunamente segnalata non pone particolari problemi all'editore, è dubbio come convenga regolarsi di fronte ad alterazioni che coinvolgono il senso, come i cosiddetti errori polari in cui incorrono non di rado gli autori (ma anche i copisti beninteso). Ad esempio nell'autografo di *Le Sposizioni di Vangelis* (XIV 118) di Franco Sacchetti si legge: «l'uomo non conosce ed ha ignoranza di tutto il tempo che dee venire, che è infinito, e la ignoranza nostra è nel tempo futuro ancora», dove «futuro» sta evidentemente per «passato»<sup>43</sup>; nell'autografo del *Decamerone* (II 9 67) Boccaccio scrive: «quasi ad una ora la maschil voce e il più non voler maschilo parere si partì», dove «più non» è di troppo per il senso particolare della frase (= cessarono insieme la voce maschile e la volontà di sembrare un uomo), ma è conseguenza di quello generale (= la donna non voleva più sembrare un uomo). Pare preferibile, soprattutto in questo secondo esempio, conservare il testo così com'è e affidare a una nota la discussione e l'interpretazione dell'errore, tanto più che esso trova conferma in testimoni anteriori e indipendenti rispetto alla tarda copia boccacciana<sup>44</sup>. Frequente è l'errore d'autore in presenza di parole tecniche, o, comunque sia, non usuali, esposte a scambio e storpiatura: i frutti del kaki al v. 38 dell'*Elegia di Pico Farnese* erano detti stranamente *diàpori* e solo nell'edizione definitiva del 1980 Montale ha introdotto la forma toscana corretta *dìòperi*, segnalatagli da tempo<sup>45</sup>. Se il poeta non si fosse assunto tale responsabilità, l'editore avrebbe dovuto limitarsi ad apporre una nota esegetica, perché *diàpori* era un errore di origine culturale, parte dunque della personalità dello scrittore la cui integrità è sacra.

Altri errori legati alla cultura dell'autore dipendono dalle sue fonti, dai libri che cita, da inesattezze nel tradurre ecc. Tutto ciò va scrupolosamente conservato e accompagnato da note esplicative; correggere vorrebbe dire falsificare, in quanto si sostituirebbero, a dati storicamente certi, dati astrattamente veri, venendo meno a una funzione istituzionale di qualsiasi filologia: per esempio molti toponimi del *De montibus*, per quanto assurdi e scorretti, sono stati così voluti proprio da Boccaccio che li trovava nei codici delle sue fonti e non aveva motivo di diffidenza; né mancano lezioni in astratto giuste che potrebbero essere

<sup>43</sup> Esempio cit. da F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984<sup>2</sup>, p. 36.

<sup>44</sup> Cfr. F. Brambilla Ageno, *Errori d'autore nel «Decamerone»?*, in «Studi sul Boccaccio», VIII (1974), pp. 127-36. La soluzione conservativa è adottata da Vittore Branca nella ed. crit. cit. alla nota 14.

<sup>45</sup> Cfr. L. Rebay, *I diàpori di Montale*, in «Italcas», 46 (1969), pp. 33-53. L'edizione definitiva è in Eugenio Montale, *L'opera in versi* cit., pp. 175-76.

64

dovute a emendamento di dotti copisti<sup>46</sup>. Capita anche che si trovino autori citati in forma diversa da quella che ci è oggi familiare, e magari in modo sicuramente scorretto; di qui possono aver avuto origine interpretazioni, commenti, suggestioni che non si spiegherebbero qualora si adeguasse la citazione al testo critico attualmente in uso. Altre volte un modo particolare di citare è significativo di gusti e inclinazioni, come succede per De Sanctis, che nei saggi e nelle lezioni su Manzoni faceva uso della Venisettana dei *Promessi Sposi*, in perfetta coerenza col giudizio negativo espresso nei confronti della revisione linguistica successiva: «La ritocca nelle parti esterne, togliendo qualche lomaridismo, aggiungendo qualche toscanism, e facendo male, perché questi lavori sovrapposti, aggiunti, guastano la primitiva creazione»<sup>47</sup>.

A criteri conservativi occorre attenersi anche di fronte a citazioni fatte a memoria e quindi approssimative, come capita spesso nei carteggi. Insomma non è certo il caso di correggere Machiavelli che in una lettera a Guicciardini del 19 dicembre 1525 cita storpiandoli i vv. 133-35 del VI del *Paradiso*: «Quattro figlie hebbe, et ciascuna regina / della qual cosa al tutto fu cagione / Romeo, persona humile et peregrina»; l'esatta lezione del v. 134 («Ramondo Beringhiere, e ciò li fece») sarà addirittura dall'editore in una apposita nota<sup>48</sup>.

### 3. VARIANTI D'AUTORE

Uno scrittore che introduca modifiche nel testo di una sua opera della quale già sono state tratte copie dà luogo a una tradizione che conserva, oltre alla prima, la seconda (o altra ancora) fase con varianti d'autore. L'ipotesi che tra le varianti offerte dalla tradizione se ne trovino alcune di tal genere è stata proposta con acume e vigore proprio là dove è più difficile da dimostrare, cioè a proposito dei testi classici, che, come si è accennato, sono conservati per lo più solo da copie molto tarde rispetto alla data degli originali perduti. A indicare autorevolmente questo campo di ricerca inizio, poco meno di un secolo fa, il grande filologo classico Giorgio Pasquali, il quale tuttora critico poi gli abusi compiuti da chi voleva scoprire ad ogni costo varianti d'autore nella tradizione dei testi greci e latini<sup>49</sup>. Sulla stessa linea di prudenza si colloca un puntuale

<sup>46</sup> Giovanni Boccaccio, *De montibus, sibus, fontibus* ecc., a c. di M. Pastore Socchi, nel vol. VII-VIII di *Tutte le opere di G.B.*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 203-35 (Nota al testo).

<sup>47</sup> Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, a c. di L. Blasucci, Bari, Laterza, 1962, p. 249. Il Blasucci ha anche opportunamente restaurato il testo venisettano all'interno delle lezioni XIV-XV-XVI, che sembravano far eccezione: si trattò invece, senza dubbio, di iniziativa dell'ignoto uditor che le raccolse e le passò per la stampa al giornale «L'Era Novella» (cfr. nota al testo, p. 413).

<sup>48</sup> Come infatti succede in Niccolò Machiavelli, *Lettere*, a c. di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 446.

<sup>49</sup> G. Pasquali, recensione a P. Maas, *Texterititk*, Leipzig, Teubner, 1927 (in «Gnomon», V, 1929, pp. 417-35, 498-521, poi raccolta in *Id., Scritti filologici*, Firenze, Olshki, 1986, vol. II, pp. 867-914), da cui nacque *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier,

intervento di Scervola Martiotti, dove viene indicato qualche criterio generale di valutazione: «Intervenire sostanziali dell'autore sul proprio testo toccano di solito insieme col senso anche la forma, mentre sviste, banalizzazioni, corruzioni di copisti o di tipografi, pur se possano apparire in sé accettabili, restano di solito più vicine alla lezione autentica per forma, suono, aspetto grafico». Criterio questo da usare con grande cautela e attenzione al caso specifico perché «scrittori particolarmente sensibili ai valori fonici possono trovare nella parola presente sulla loro pagina o nella loro mente il suggerimento per una variante simile per il suono e del tutto nuova per il senso...»<sup>50</sup>.

In filologia italiana la ricerca si pone su tutt'altre basi rispetto alla filologia classica perché abbondano, soprattutto nell'età moderna, attestazioni originali, spesso autografe, delle modifiche subite da un testo a séguito del lavoro di lima o dei radicali ripensamenti dell'autore<sup>51</sup>. Quanto alla letteratura dei primi secoli, una testimonianza diretta di varianti d'autore si legge nella *Vita Nova* 23 = XXXIV:

E dissi allora questo sonetto, lo quale comincia *Era venuta*,  
lo quale à due cominciamenti ...:

[Primo cominciamento]

Era venuta nella mente mia  
la gentil donna, che per suo valore  
fu posta dall'Altissimo Signore  
nel ciel dell'umiltate, ove è Maria.

Secondo cominciamento

Era venuta nella mente mia  
quella donna gentil cui piange Amore,  
entro 'n quel punto che lo suo valore  
vi trasse a riguardar quel ch'io faceva.

La presenza di entrambi i cominciamenti nella tradizione è un incentivo alla ricerca di altre superstiti tracce di varianti d'autore, e precisamente di fasi di elaborazione delle poesie anteriori al loro inserimento nella prosa della *Vita Nova*.

1934, che si legge nella seconda edizione, Firenze, Le Monnier, 1952, ristampata nel 1975 tra gli Oscar-Studio Mondadori e, con una premessa di D. Pieraccioni, Firenze, Le Lettere, 1988. Verte su varianti d'autore, con non casuale sincronia, buona parte dei saggi di M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 e 1973; con presentazione di V. Branca, Firenze, Le Lettere, 1994.

<sup>50</sup> S. Martiotti, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in *Id., Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno Ed., 2000, pp. 551-63, a pp. 556-57.

<sup>51</sup> L'attenzione alle varianti d'autore nelle letterature moderne in genere è stata stimolata dalle riflessioni di poeti quali Mallarmé e Valéry sul «testo come prodotto d'un'infinitudine elaborativa di cui quello fissato è solo una sezione, al limite uno spaccato casuale»: sottolineando questa componente, G. Contini, *Filologia* (1977) in *Contini-Frammenti*, pp. 3-62, a p. 10 (anche Bologna, il Mulino, 2014, p. 18), segnala studi francesi e tedeschi del primo Novecento sull'elaborazione formale in Lamartine, Hugo, Goethe ecc.

65

Di tal genere si ritiene in *Tanto gentile e tanto onesta pare* il passaggio al v. 7 da *Crede che sia* della tradizione extravagante a *E par che sia*, «felice instaurazione armonica di quella lirica»<sup>52</sup>: un giudizio come questo, sul carattere redazionale delle varianti, è in rapporto di reciproco condizionamento con i risultati della *revisione* (v. cap. IV, 1.1 ss.), in particolare con la dimostrazione che i testimoni della lezione anteriore formano un gruppo indipendente rispetto agli altri. Ma basta arrivare a Petrarca e si ha a che fare non con ipotesi, ma con fatti composti, come quelli attestati dal cod. Vat lat 3196, veniti carte che conservano tra l'altro, con correzioni, varianti e postille, alcuni testi che entreranno a far parte dell'originale del *Canzoniere*, il Vat lat 3195<sup>53</sup>.

Per l'importanza dello scrittore e la densità semantica della documentazione reggono il confronto i *Canti leopardiani*. Di molti si conservano gli autografi che testimoniano stadi successivi del lavoro: il più arcaico è dato da appunti marginali, spesso tra parentesi, che registrano varianti di stesure anteriori a quella trascritta in pulito nella stessa pagina e a sua volta oggetto di cancellazioni e correzioni. Notevole tra tutti per la ricchezza dei materiali disponibili è l'autografo di *A Silvia* per cui cf. cap. V, 6.8.

Proprio un altro Canto leopardiano, *La vita solitaria*, permette di esemplificare quel particolare tipo di variante che è frutto non di libera scelta, ma di costruzione esterna<sup>54</sup>:

E rifugio non resta altro che 1	ferro	An
pianto	B26	
ferro	F	

<sup>52</sup> Così Folena-Tradizione, p. 10. D. De Robertis, *Il Canzoniere Escortalesse e la tradizione «reteneiana» delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, 1974 (Suppl. 27 al «Giornale storico della letteratura italiana») distingue per le rime della *Vita Nuova* e del *Convivio* una tradizione organica (dentro la prosa) e una tradizione inorganica (separata dalla prosa); quest'ultima a sua volta può essere extravagante (anteriore all'inserimento nella prosa) oppure per estratto (posteriore all'inserimento). Si veda anche l'edizione critica di Dante Alighieri, *Rime*, a. c. di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, in partic. il cap. IV dell'Introduzione (*La tradizione stravagante delle rime della «Vita Nuova»*), vol. 2<sup>ss</sup>, pp. 879-926.

<sup>53</sup> Francesco Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a. c. di L. Paolino, Milano-Napoli, Riccardi, 2000. Del 3196 si hanno anche edizioni fotografiche (nell'«Archivio paleografico italiano», V/5-6, 1890, tavv. 52-71; poi ancora *Il manoscritto Vaticano Latino 3196 autografo di Francesco Petrarca*, Roma, Stab. eliotipico Martelli, 1895 e *Il codice Vaticano Latino 3196*, Roma, Acc. d'Italia, 1941); fece spocia lo studio analitico di G. Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, Sansoni, 1943, ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 5-31; sviluppi e nuove direzioni di ricerca in R. Bertarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998. D. De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in Atti Lecce, pp. 383-401, e *Contiguità e selezione nella costruzione del Canzoniere petrarchesco*, in «Studi di filologia italiana», XLIII (1985), pp. 45-66. Ma in assenza di autografi l'ipotesi di correzioni d'autore, specie per testi della antica letteratura, richiede grande cautela: cf. in proposito l'ed. crit. di Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a. c. di F.F. Minetti, Firenze, Acc. della Crusca, 1979, pp. 15 e 29.

<sup>54</sup> Su questo argomento è di grande rilevanza metodologica il saggio di L. Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in Atti Bologna, pp. 143-57; importanti approfondimenti e sviluppi ha recato G. Resta, *Sulla violenza testuale*, in «Filologia e Critica», XI (1986), pp. 3-22.

Qui si vede *ferro* dell'autografo napoletano (An) ripristinato nella stampa fiorentina del 1831 (F), dopo che in quella bolognese del 1826 (B26) era stato corretto in *pianto* eliminando l'allusione al suicidio, probabilmente a seguito di un intervento della Censura. Se in questo caso Leopardi stesso ha rimesso le cose a posto, in altri sta al filologo recuperare una ultima libera volontà dell'autore diversa dalla «correzione coatta» presente nell'originale. Talvolta però l'autore, di fronte alle pretese della Censura, non procede passivamente e contro voglia alla correzione, ma reagisce in modo creativo dando luogo a un non occasionale rifacimento. Così capitò a Manzoni per *l'Adelchi* quando vi rimise mano per rimediare a quelli che in una lettera al Fauriel chiamava «trous faits par la censure»: la copia della stesura definitiva che servì al tipografo Vincenzo Ferrario per la stampa del 1822 (conservata a Milano nella Sala Manzoni della Biblioteca Braidense) è la stessa sottoposta all'Imperial Censore Bellissomi e reca sostanziosi ritocchi autografi di Manzoni soprattutto al coro dell'atto terzo. Più che di imposizioni, si trattò probabilmente di amichevoli consigli: comunque sia, il testo guadagnò e per concentrazione semantica e per scioltezza espressiva, come mostra il confronto tra la prima (a sinistra) e la seconda «censurata» stesura del finale<sup>55</sup>:

E il premio sperato, promesso a quei forti Sarebbe o delusi, rivolger le sorti, Por fine ai lamenti d'un volgo stranier? Se il petto dei forti pungea simil cura, Di tanto periglio, di tanta pressura, Di tanto cammino non era mestier.	E il premio sperato, promesso a quei forti Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti, D'un volgo straniero por fine al dolor? Tornate alle vostre superbe ruine, All'opere imbelli dell'arse officine, Ai solchi bagnati di servo sudor.
Son donni pur essi di lurida plebe, Inerme pedestre, curvata alle glebe, Densata nei chiusi di vinite città. A frangere il giogo che i miseri aggrava, Un motto dal labbro dei forti bastava; E il labbro dei forti proferto non l'ha.	Il forte si mesce col vinto nemico; Col novo signore rimane l'antico; L'un popolo e l'altro sul collo vi sta. Dividono i servi, dividon gli armenti; Si posano insieme sui campi cruenti D'un volgo disperso che nome non ha.

Tornate alle vostre superbe ruine,  
All'opere imbelli dell'arse officine,  
Ai solchi bagnati di servo sudor;  
Stringetevi cheti l'oppresso all'oppresso,  
Di vostre speranze parlate sommessò,  
Dormite fra sogni giocondi d'error.  
Domani al destarvù, tornando infelici,  
Saprete che il forte sui vinti nemici  
I colpi sospese, che un patto fermò;  
Che regnano insieme, che parlon le prede,  
Si stringon le destre, si danno la fede;  
Che il donno, che il servo, che il nome restò.

<sup>55</sup> Cfr. Alessandro Manzoni, *Adelchi*, ed. crit. a. c. di I. Bechemucci, Firenze, Acc. della Crusca, 1998, pp. XCVIII-IC, 311-12 (a. III, vv. 61-84), 430-31 (a. III, vv. 55-66).

Il rifacimento può anche riguardare non limitati segmenti, ma l'intera opera con radicali modificazioni tali da portare a un testo nuovo e autonomo. Ciò ha evidenti riflessi sul piano filologico dove all'edizione di testo + varianti si oppone l'edizione di testi separati: si pensi ai «frammenti autografi» rispetto al *Furioso* e ai già citati casi delle *Vite* del Vasari o del *Fermo e Lucia* rispetto ai *Promessi Sposi*<sup>56</sup>. Rifacimento vuol dire anche riscrittura da parte d'altro autore con un proposito dichiarato, come quello del Berni che tradusse l'*Orlando Innamorato* nelle agili forme del fiorentino moderno, rendendolo così leggibile da parte di un pubblico che non tollerava ormai più le asprezze padane del Boticardo, ma anche ne stravolse l'ispirazione<sup>57</sup>. Si tratta di un'altra opera, da collocare con apposita avvertenza, tra quelle del Berni allo stesso modo in cui il «travestimento» di brani dell'*Inferno* fatto da Carlo Porta conta come sua opera originale<sup>58</sup>.

Più complessa è la situazione con testi medievali per i quali il rifacimento può essere collaborazione autorizzata e stimolata, come si legge in un noto passo del *Libro de buen Amor*: «Qualquier ome que .l. oya, si ben trobar sopiere, / puede más añadir e emendar si quisiere...»<sup>59</sup>. Attivo rifacitore fu Sempredene da Bologna che collaborò con due stanze finali alla canzone *S'eo trouvasse Pietanza* di Re Enzo e con ritocchi e aggiunta di una stanza alla canzone *Come lo giorno quando è dal mattino* di Percivalle Doria<sup>60</sup>.

Inserzioni di parti non originali nel corpo del testo sono invece le interpolazioni, la cui natura è spesso incerta tra rifacimento, falsificazione, glossa esplicativa. Di quest'ultimo tipo sembrano le parti crescenti negli endecasillabi sciolti del *Mare amoroso*, secondo l'edizione di Gianfranco Contini, il quale le stampa appunto in corpo minore<sup>61</sup>:

- 1 Amor mi' bello, or che sarà di me?
- 2 Piaciavi pur ch'io dea morire a torto;
- 3 or vi pensate ben se v'è onore
- 4 a darmi morte, poi m'avete preso a tradimento
- 5 sì com' l'uccellator prende l'uccello,
- ...

<sup>56</sup> Cfr. cap. V, 6,1 (*Furioso*) e 6,6 (*Fermo e Lucia*).

<sup>57</sup> La popolarità dell'*Innamorato* ritratto dal Berni era stata notata a Napoli da Leopardi (cfr. *Zibaldone* 4388) e proprio al primo Ottocento risale una delle ultime ristampe (Milano, tip. dei Classici It., 1806). Sul rifacimento benesco e sulla «riscrittura» in generale cfr. *Scritture di scrittore. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di G. Mazzacurati e M. Plassance, Roma, Bulzoni, 1987.

<sup>58</sup> Cfr. D. Isella, *Porta traduttore di Dante*, in Id., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 311-13.

<sup>59</sup> d'AS, *Avallè, I manoscritti cit.*, pp. 50-1 («Chinunque lo ascolti, purché sappia ben poetare, può accrescere e correggere se lo desidera»).

<sup>60</sup> Scuola siciliana II 728-44 e 753-63 (a c. di C. Calenda) nonché G. Contini, *Ancora sulla canzone S'eo trouvasse Pietanza* (1955), in Contini-Frammenti, pp. 265-80.

<sup>61</sup> Poeti Duecento I 483-500. Cesare Segre, autore del lavoro preparatorio all'edizione Contini, ha poi fornito acute analisi delle interpolazioni in *Per un'edizione del «Mare amoroso»* (1963) e *La natura del testo e la prassi editoriale* (1985), rist. in Id., *Editoria e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 109-45.

43 e lettere d'intorno che diriano in questa guisa:

44 «Più v'amo, dea, che non faccio Deo,

...

Si ricorderanno ancora, sulla testimonianza di più codici, le sei terzine interpolare in Inf. XXXIII dopo il racconto di Ugolino<sup>62</sup>, o la quarantina finale aggiunta a Bonvesin, *De peccatore cum Virgine* citato nel cap. II, 5,2 e nota 29, ma si tratta di casi rari, di una situazione insomma diversa da quella che spesso presentano i testi classici, alterati durante i secoli medievali non solo da errori e lacune, ma anche da aggiunte intenzionali, o da glosse nel margine o nell'interregno poi incorporate. Di qui in filologia classica, ma non in filologia italiana, testi critici fondati sull'ipotesi di sistematiche interpolazioni nella tradizione<sup>63</sup>.

#### ▲ AUTENTICITÀ, ATTRIBUZIONE, DATAZIONE

Negli ultimi decenni soprattutto quattro questioni di autenticità hanno richiamato l'attenzione degli studiosi per l'importanza dei testi che vi erano coinvolti. Prima in ordine di tempo l'iscrizione ferrarese del 1135 (giuntaci in copia settecentesca): *Li mille cento trenta cenze nato / fo questo templo a san Gogio donato / da Gielmo capitadin per so amore, / e tua fo l'opera, Nicolao scoltore*. Così l'aveva stampata, tra i più antichi testi volgari italiani, anche Angelo Monteverdi, il quale provvide in séguito a dimostrare irrefutabilmente che essa era frutto non della diligente trascrizione, ma della truffaldina inventiva dell'erudito ferrarese Girolamo Baruffaldi: cogliendo in flagrantissimo quest'ultimo, ben si spiega l'inverosimiglianza metrica (endecasillabi) e linguistica (quasi toscano a Ferrara nel 1135) dell'iscrizione<sup>64</sup>. Molto rumore fece la tesi di Aldo Rossi secondo il quale il carteggio poetico tra Dante e Giovanni del Virgilio sarebbe un falso del Boccaccio; le acque sono state smosse con profitto per il progresso degli studi su singole questioni, ma una persuasiva dimostrazione è mancata<sup>65</sup>, è mancata anche per l'ipotesi, sostenuta da Mario Martelli, che il *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* sia una «giardina» allestita ai margini dell'*Accademia fiorentina* nella seconda metà del Cinquecento e che della burla sia parte integrante la falsa attribuzione a Machiavelli<sup>66</sup>. Definitiva

<sup>62</sup> Folena-Tradizione, p. 48.

<sup>63</sup> Un caso limite si è avuto con l'edizione del *Satyricon* di Petronio ad opera di Konrad Müller (München, Heimeran, 1961) il quale in 150 passi vide intrusioni, da una parola a intere frasi; più prudente la successiva edizione del 1965 in collaborazione con Wilhelm Ehlers (cfr. più oltre p. 286).

<sup>64</sup> A. Monteverdi, *Cento e Duecento*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1971, pp. 7-95 (i saggi in questione risalgono al 1959 e al 1963).

<sup>65</sup> Una ricapitolazione ampia, ovviamente di parte, è quella di A. Rossi, *Dossier di una attribuzione*, in «Paragone», 1968, n. 216, pp. 61-125.

<sup>66</sup> M. Martelli, *Una giarda fiorentina. Il Dialogo della lingua attribuito a Niccolò Machiavelli*, Roma, Salerno Ed., 1978. Tra i molti interventi successivi si ricordi O. Castellani Polidori, *Nuove riflessioni sul Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua di Niccolò Machiavelli*, Roma,

da Q. Fussi, *Introduzione agli studi*

di Filologia italiana, 2015<sup>5</sup>

67

s o ss. Le questioni di forma vanno dunque affrontate in modo documentato, quanto più l'editore ha le mani libere, anche al livello superficiale della grafia; evidenti ne sono i riflessi su altri piani, come mostrano sommariamente le alternative offerte da Inf. IX 8 ... *tal ne s'offerse*, oppure ... *tal ne soffersse*; da Inf. X 67-8 *Come? / dicesti «elli ebber»?*, oppure *Come / dicesti? elli ebber?*, oppure *Come / dicesti «elli ebber»?*. Frequentemente è il dubbio per quanto riguarda sequenze quali *el (= el oppure e 'l)*, *di (= di oppure d'i)*, *chel (= che 'l oppure ch'el)*, *de (= de oppure de')* ecc. Come mostra Inf. III 104 *l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme*, l'alternativa con *el non sarebbe improponibile*, anche se conviene scartarla, sia perché sicure occorrenze di *el* nella *Commedia* sono rare, sia perché nel processo di copiatura si constatò in prevalenza scomparsa del polisindero, più che il processo contrario (Petrocchi, *Introduzione*, p. 111). Affidare all'uso arretto dell'apostrofo sono distinzioni come quella tra *a e a' (= ai)*, esemplificabile con *ch'a Dio e a' Gindei piacque una morte* Par. VII 47; ma lo si stamperà equidistante in *tra ' quai conobbi Ettore ed Enea* Inf. IV 122, oppure in *A questo intendè il papa e ' cardinali* Par. IX 136. Si deve interpretare nel primo verso *tra i quai*, nel secondo *e i cardinali*, e si tratta quindi sempre dello stesso fenomeno fonetico, la riduzione dei dittonghi *ai, ei, oi ad a, e, o* «com'è naturale in un testo fiorentino posteriore al sec. XIII. All'interno di parola abbiamo *a da ai* tonico o protonico in *piato, piatre ... e da ei* protonico in *rela*... Oltre che nel solito *meta*. Interno di frase: è quasi costante, nelle posizioni articolate deboli, il tipo *a', co', da', de', ne', pe' ... e si ha que'* non *quei*... L'articolo *i* è eliso dopo *e*, *che* (*e' retonni, che ' retonni*, e simili) ... e anche in altri casi (*contra ' capitoli ... quanto ' consoli ...*)»<sup>34</sup>.

### 1.8. Apparato critico

Chi utilizza un'edizione critica deve poter conoscere senza difficoltà i criteri seguiti e le scelte operate ai vari livelli. Non meno di un'accurata introduzione, serve a tale scopo l'apparato critico che, soprattutto se localizzato a piè di pagina, consente, con rapidi controlli, di confrontare le lezioni accolte nel testo con quelle scartate.

Nel cosiddetto apparato *negativo* o sono indicati soltanto i testimoni portatori di lezioni divergenti rispetto alla lezione accettata nel testo critico; i portatori di quest'ultima sono, implicitamente, gli altri. Invece l'apparato *positivo* è completamente esplicito perché indica anche i testimoni della lezione accettata. A favore dell'uno o dell'altro tipo si possono portare interessanti argomenti, come ha fatto, per es., Hermann Fränkel: «Sul piano teorico un apparato critico "negativo" è inoppugnabile e risparmia carta. Inoltre, nell'apparato "negativo" debbono essere registrate, con l'indicazione dei rispettivi manoscritti, soltanto

le lezioni che divergono da quella accolta nel testo, il resto risulta *ex silentio*. In pratica però, in una edizione che deve tener conto di numerosi manoscritti, un apparato negativo presenta rilevanti svantaggi che controbilanciano più e più volte il piccolo risparmio di carta. A chi consulta un tale apparato vengono imposti i seguenti sforzi. Innanzi tutto rintracciare ogni volta, su e giù tra testo e apparato, i passi cui si riferiscono le varianti segnalate, per poi, di sotto in su e viceversa, accertare confrontandole in che cosa propriamente si differenzino le varie lezioni. Deve poi a mente, dato che l'editore fa il prezioso e non l'aiuta, con una operazione specifica cercare di dare finalmente una risposta alla domanda che di diritto è la prima e la più urgente: "Da quale manoscritto l'editore ha tratto la lezione accolta nel testo?". A tal fine deve richiamare alla memoria la lista completa dei manoscritti adoperati dall'editore, per rileggere ormai attentamente la nota critica e vedere quale manoscritto non vi sia nominato. Al contrario in un apparato "positivo" la prima domanda riceve subito una risposta: "La lezione accolta nel testo deriva dal tale manoscritto" ovvero "è congettura"; le varianti e i manoscritti in lizza stanno tutti, in contrasto l'uno con l'altro, nell'apparato. Questioni di critica testuale sono spesso già di per sé abbastanza complicate, ed esigono sempre, specie se l'apparato è sintetico, piena attenzione: perciò non si dovrebbe complicarle ulteriormente con inutili molestie... Inoltre il lettore non è in grado, leggendo unicamente l'apparato negativo, di farsi un'idea di quanto spesso sia stato adoperato questo o quel manoscritto per costituire il testo. Inoltre, paradossalmente, i codici più frequentemente adoperati appaiono più di rado degli altri nell'apparato negativo, e invece vi figurano spessissimo quelli le cui lezioni sono state per la maggior parte respinte».

Così si legge nella *Einleitung zur kritischen Ausgabe der Argonautika des Apollonios*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, pp. 126-27 (opera tradotta in parte e pubblicata col titolo di *Testo critico e critica del testo*, a c. di C.F. Russo, Firenze, Le Monnier, 1983, la precedente citazione a pp. 10-11 e nota 1). Coerentemente Hermann Fränkel accompagna con un apparato positivo la sua edizione delle *Argonautiche* (Oxford, Oxford University Press, 1961, ed. riv. 1964), né mancano altri esempi del genere, dal *Fedone* di John Burnet (ibidem, 1911, rist. 1963), al *Gorgia* di Eric Robertson Dodds (ibidem, 1959), al *Fedone* di Paul Vicaire (Paris, Les Belles Lettres, 1983) e infine a Matteo di Vendôme splendidamente edito da Franco Munari (*Opera*, Roma, Ed. di Storia e Lettere, 1977-1988, 3 voll.). È un fatto tuttavia che apparati rigorosamente positivi sono molto rari; tutt'al più si ricorre a forme miste suggerite da opportunità e buon senso, seguendo dunque un orientamento enunciato per esempio da Antonio La Penna: «L'apparato deve essere quanto più chiaro possibile: sarà positivo o negativo secondo che la chiarezza lo esige. Se un editore usa, mettiamo il caso, dieci codici e due danno lezione errata, basterà riportare in apparato la lezione errata dei due codici; se due hanno la lezione giusta, riporterà in apparato la lezione giusta e metterà accanto la lezione errata seguita da *cehi*. [= *ceteri*], tutti gli altri]; se cinque danno lezione giusta e cinque lezione errata, sarà più comodo per il lettore avere sotto gli occhi le sigle di ambedue i gruppi; lo stesso, se tre

<sup>34</sup> A. Castellani, *Il più antico statuto dell'arte degli umanisti di Firenze*, in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza* (1946-1976), Roma, Salerno Ed., 1980, vol. II, pp. 219-20.

codici hanno lezione giusta, quattro una lezione errata, gli altri tre una lezione errata ma diversa ecc.»<sup>35</sup>

Le lezioni accolte nel testo critico e richiamate, per chiarezza, nell'apparato, sono qui spesso seguite dal segno ] che serve a isolarle e a farle immediatamente riconoscere in quanto tali. Sempre per ragioni di chiarezza e praticità d'uso è bene che l'apparato registri anche le lezioni discusse nell'introduzione e in particolare quelle utilizzate per la costruzione dello stemma. Può invece essere conveniente eliminare in blocco le varianti formali, riservando a esse una apposita trattazione in pagine introduttive.

Soprattutto se i testimoni sono numerosi è bene che l'apparato critico sia stringato, ridotto cioè ai nudi fatti della tradizione, lezioni e sigle, senza troppe parole di commento. Informazioni accessorie, giustificazioni e ragionamenti dell'editore si possono collocare nella stessa pagina, ma separati, come mostra il seguente esempio, relativo ai vv. 1-6 dell'ottavo canto del *Purgatorio*, tratto dall'edizione critica di Giorgio Petrocchi:

Era già l'ora che volge il disio  
ai navicanti e ntenerisce il core  
lo di c'han detto ai dolci amici addio;  
e che lo novo peregrin d'amore  
punge, se ode squilla di lontano  
che paia il giorno pianger che si more;

1. *ia* Fi (agg. poster. sul rigo); *uoglie* Laur
  2. *ai nauiganti* (o *a n.*) Eg Ham La Laur Mad Po Rb; [c] *intenerisce* Ash Ga Ham Lau Lo Parm Rb (-*risse*) Ricc Tz, (*e*) *intenerisce* Eg, *entenerisce* La (rev. *et e*, nota tiron.); *il cuore* Ham, *il colore* La
  3. *lo die* Urb; *cha* Rb; *dito* Eg; *dito* Fi La Lo Parm Pr Tz Urb; *a dolci* Laur, *i dolci* Parm; *adio* Ash Fi Ga Ham La Laur Lo Mad Parm Po Pr Ricc Thv Tz Urb Var, *a Dio* Mart
  4. *Che se lo nouo* Ga Lau Lo Ricc Tz, *Echel nouou* Mad, *Et ke lo noue* Var; *pellegrin* Ash Laur, *pelegrin* Eg Fi Ham La Mad Parm Po Rb
  5. *piangie* Co; *si ok/de* Eg, *sode* Ga, *se olde* Mad, *se onde* Po; *squilla* Mad
  6. *cappia* Co, *che pia* Laur; [il] Eg (agg. sul rigo); *a piangier* Co, *piangiar* Laur
2. Di larga attestazione, ma non per questo accettabile, il diletto della copulativa tra *navicanti* e *intenerisce*.
4. La var. *Che se lo nouo*, inammissibile (il periodo rimarrebbe sospeso: al verso successivo gli stessi codici leggono *se*), è chiusa nel gruppo del Centro, ed è tra quelle che meglio servono a definirlo.
5. Co *piangie*, per eco del successivo *pianger*, ma non è mancato chi ha voluto difendere questa variante (cfr. FRANCIOSI *Dante vaticano* 121). Il Vandelli nel commento scartazziniano s'è ode, ma s'è è impossibile davanti a vocale.

<sup>35</sup> A. La Penna, *Alcune questioni di metodo per edizioni critiche*, in «Atene e Roma», n.s. IV (1959), pp. 31-40, a pp. 39-40 nota 1.

L'apparato registra dunque varianti ed errori della tradizione per far capire al lettore su che dati di fatto, rispetto a quali alternative, è stato costituito il testo critico. Qualora si siano identificate varianti d'autore (v. cap. III, 3), occorre ben distinguerle o con particolari segni tipografici o dedicando a esse una seconda fascia di apparato<sup>36</sup>. Lanfranco Caretti propose di chiamare *sin cronico* il primo apparato e *diacronico* il secondo<sup>37</sup>; quest'ultimo, quello cioè delle varianti d'autore, viene utilmente distinto da Dante Isella in *genetico* ed *evoluto*, nel senso che, fissato un testo-base, si possono avere varianti ad esso anteriori, che riguardano cioè la sua genesi, ed eventuali varianti ad esso posteriori, che riguardano cioè la sua evoluzione<sup>38</sup>. Sono questioni, queste ultime, che interessano soprattutto le edizioni fondate su originali conservati, per cui v. più avanti il cap. V.

## 2 EDIZIONE DATO UN UNICO TESTIMONE

### 2.0. Premessa

Si lavora su un unico testimone o perché unico esso è di fatto, o perché si decide di trattarlo come tale, pur essendo purissima la tradizione. Quest'ultimo atteggiamento si giustifica qualora interessi non ricostruire l'originale, ma far conoscere la forma particolare, inclusi errori e varianti, che un certo testo assunse nella sua concreta diffusione in epoche e ambienti determinati<sup>39</sup>. Un libro medievale quale il Vaticano latino 3793 importa come testimone delle varie opere che contiene, ma anche come individuo con una fisionomia peculiare, fatta di lezioni buone e cattive, di presenze e di assenze, di attribuzioni, di un certo ordinamento: si pensi

<sup>36</sup> L'apparato diviso in due fasce, soprattutto se posto a piè di pagina, è la soluzione più comoda e chiara per il lettore, sempre che sia possibile distinguere in ogni singolo caso le varianti della tradizione da quelle redazionali. Diversamente, dandosi cioè troppe varianti di dubbia natura, conviene adottare una presentazione unitaria corredata di indicatori in merito all'ipotesi che l'editore ritiene più probabile. Così ha fatto Roberto Tissoni nell'apparato a *I capricci del botto*, in Giovan Battista Gelli, *Dialogi*, Bari, Laterza, 1967: «Il rapporto redazionale fra le varie lezioni è stato dunque rappresentato dal simbolo <: quello di *trattito* tra lezione accolta e rifiutata (o rifiutata) dal solito ]: quello di *trattito* tra lezione rifiutata e altra rifiutata dal punto e virgola» (p. 367).

<sup>37</sup> L. Caretti, *Filologia e critica*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 469-88 (il saggio è del 1952).

<sup>38</sup> G. Parini, *Il Giorno*, ed. crit. a c. di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. XXXI dell'introduzione (rist. in D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, p. 100, rist. in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 126), con riferimento al Mezzogiorno del 1765.

<sup>39</sup> Cfr. d'AS, *Avallè, Fenomenologia esdotica* cit. e *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in Id., *La doppia verità* cit., pp. 125-73, e l'edizione dei testi in d'AS, *Avallè, Ati luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 135-209. Si tratta della prudente e ragionata ripresa del metodo di Joseph Bédier «strondata delle implicazioni teoriche relative» e delle deformazioni del bederismo faccione e rinunciatario. Infatti in Bédier la scelta del «bon manuscrit» era rimasta empirica alla presunta impossibilità di costruire stemmi se non bipartiti e di scegliere quindi meccanicamente tra le varianti, solo in seguito il «bon manuscrit» verrà identificato senz'altro con «il migliore», e addirittura con l'originale, rendendo tanto più pertinenti le obiezioni degli studiosi ricordati alla nota 29 della A.

Varianti d'autore, varianti grafiche, salto dallo stesso allo stesso, errore polare, tradizione indiretta, errori di archetipo. 

1. Dante, *Vita nuova*, XXXIV

Primo cominciamento  
Era venuta ne la mente mia  
la gentil donna che per suo valore  
fu posta da l'altissimo signore  
nel ciel de l'umiltade, ov'è Maria

Secondo cominciamento  
Era venuta ne la mente mia  
quella donna gentil cui piange Amore  
entro'n quel punto che lo suo valore  
vi trasse a riguardar quel ch'eo faccia

2. Guittone d'Arezzo, canzone XXXII (codici PLVR)

P O kari frati miei ke malamente  
L                    mei con malame(n)/te  
V Oj chari            che  
R    chari    mei con

3. Lettera di Francesco De Sanctis, salto dallo stesso allo stesso (*saut du même au même*)

"Se vi sono *professori* hanno diritto ai sei decimi del soldo ...". Originale "Se vi sono *professori* da giubilare e da ritirare proponetelo. Gli altri *professori* hanno diritto ai sei decimi del soldo ..."

4. Franco Sacchetti, *Le Sposizioni di Vangeli* XIV 18. Esempio di errore polare :

"l'uomo non conosce ed ha ignoranza di tutto il tempo che dee venire, che è infinito ; e la ignoranza nostra è nel tempo *futuro* ancora" *futuro* sta per *passato* ed ha origine da il tempo che dee venire che ha fatto scrivere all'autore *futuro*.

5. Machiavelli, lettera al Guicciardini (19 dicembre 1525) (cita Dante, *Paradiso* VI, vv. 133-135), tradizione indiretta.

Quattro figlie hebbe, et ciascuna regina  
della qual cosa al tutto fu cagione  
Romeo, persona humile et peregrina

Quattro figlie ebbe, e ciascuna reina,  
Ramondo Beringhiere, e ciò li fece  
Romeo, persona umile e peregrina.

6. Iacopone da Todi, *Donna de paradiso*, vv. 132-135 . Esempio di errore di archetipo *dura morte* per *d'una morte* ; abbracciato per *impiccato*

Che moga figlio e mate  
*d'una morte* afferrate :  
trovare abbraccate  
mate e figlio *impiccato*

da G. Balduino, *Manuale di Filologia Veneta*, *O solitario, et a me grato monte* Sta. Fiorina, 2001

archetipo ha escluso l'ipotesi che le lezioni adiafore possano essere varianti d'autore; 2 - circoscritto ai soli luoghi in cui la scelta tra le varianti non appare altrimenti motivabile, il procedimento suggerito per il *De vulgari eloquentia*, ed estensibile a tutte le situazioni analoghe, non coincide con un ritorno al già deprecato metodo del «bon manuscrit»: il cod. B, infatti, viene assunto come testo-base, non già in quanto *codex optimus*, bensì in quanto testimone unico di uno dei due rami della tradizione.

Di ordinaria amministrazione, nell'attività filologica di un italianista, potranno essere giudicati i problemi ecdotici inerenti a un ultimo esempio, che d'altrove, anche riassuntivamente, adduciamo per il vantaggio (notevole in sede didattica) di poter lavorare su un testo compiuto, allegando in breve tutti gli elementi necessari alla discussione. Anzitutto, si legga dunque, nel testo critico da me fermato, il seguente sonetto inedito del veneziano Maffio Venier (1550-1586):

O solitario, et a me grato monte,  
lasso, quant'è conforme il nostro stato!  
Tu sei d'alpestri boschi circondato,  
et io d'aspri pensier carca ho la fronte:  
tu solitario sei quanto può monte,  
io difforme animal son diventato;  
tu distilli acque chiare in ogni lato,  
et io col pianto ho già formato un fonte:  
tu d'Eolo senti il crudo empio furore,  
et io per sospirar nel mondo vivo;  
tu percorso da Giove, et io d'Amore;  
tu senza frondi, et io del cor son privo.  
In questo sol t'avanzo di dolore:  
che tu insensibil se', io sensitivo.

A conservarci questo esercizio lirico - tecnicamente non spregevole, anche se tutt'altro che originale - sono, per quanto ne so<sup>118</sup>, soltanto due codici, per di più abbastanza lontani dalla

<sup>118</sup> Il sonetto citato è ora compreso, con vari altri inediti e numerosi emendamenti alla vulgata, nel mio *Restauri e recuperi per Maffio Venier*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Antenore, Padova 1979, vol. II, pp. 231-63; né alcun altro testimone è emerso dal censimento poi approntata da T. Agostini Nordio (cfr. *Per un catalogo delle rime di Maffio Venier. Secondo e terzo regesto*, in «Quaderni veneti», 5, 1987, p. 19).

presumibile data di composizione. Del sec. XVII, infatti, è il cod. 1288 della Bibl. Universitaria di Bologna (= BU), dove il son. si legge a c. 29<sup>a</sup>, adespoto ma di seguito a rime che, anche se (cfr. c. 24<sup>a</sup>) attribuite a un «Matteo Venier Veneziano», appartengono certamente a Maffio: settecentesco è il cod. 29. B. 8 della Bibl. Civica di Bassano del Grappa (= Bas), dove il son. figura a p. 165<sup>119</sup>.

Non resta dubbio, in base agli errori che via via citeremo, sul fatto che i due testimoni siano fra loro indipendenti. Una lezione erronea di Bas, da correggere sulla scorta dell'altra copia, è in particolare al v. 4 (*carco*), mentre la concordanza esige un femminile). Ben più gravi e numerose sono le corruzioni presenti in BU e sanabili attraverso Bas: *tu più selvaggio sei* al v. 5 (dove, a prescindere dall'alternanza *selvaggio / solitario*, il più costituisce un tipico «errore d'anticipo» determinato dalla clausola *più monte* sulla quale torneremo); *fredd'acque stili tu per ogni lato* al v. 7 (in sé accettabile, ma tale da incrinare la simmetria del costrutto *tu... et io* al quale il poeta si attiene); *io poi per sospirare al mondo vivo* al v. 10 (da rifiutare per la ragione già invocata nella scelta attuata per il v. 7 e valida anche per il v. 11, dove BU attesta *io ben d'amore*, di contro all'*et io d'Amore* di Bas); *insensibil sei tu, ch'io sensitivo* al v. 14 (dove il che iniziale è stato spostato al secondo emistichio, determinando una patente incongruenza sintattica). Un'ulteriore alternanza, tra forme che in sé si equivalgono, è da segnalare per il v. 6, dove al *difforme* di Bas corrisponde il *deforme* di BU: la prima forma, fors'anche *difficilior*, sembra tuttavia da preferirsi in quanto è l'unica presente nel Petrarca (cfr. *Canz.*, CLXXXVII 12), che, per la lingua di un petrarchista come Maffio Venier, costituirà il più pertinente termine di confronto.

Va precisato, ancora, che al v. 5, entrambi i codd. danno *quanto più monte*, mentre noi abbiamo emendato in «quanto può monte» considerando il costrutto attestato poco perspicuo e quindi difficilmente difendibile. Anche se l'errore comune così individuato fosse veramente tale, va pur sempre riconosciuto, tuttavia, che esso non ha caratteristiche tali da farci escludere perentoriamente che, nelle due copie, possa essersi prodotto in modo indipendente<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Per la descrizione dei due codd. cfr. I.M.B.I., XXI, pp. 38-41 e L, p. 15.  
<sup>120</sup> Un attento lettore del presente *Manuale*, Antonio Marinaro (con una corte-

Riassumendo, com'è utile ai nostri fini, possiamo a questo punto constatare: 1 - contrariamente a quanto ci si poteva attendere, la copia di gran lunga più corretta è quella più recente<sup>121</sup>; 2 - errori manifesti di BU si hanno soltanto nei vv. 5 e 14; in molti altri casi (cfr. vv. 6, 7, 10, 11), invece, solo un più attento esame e il ricorso a criteri interni permettono ragionevolmente di escludere che si tratti di autentica adiaforia; 3 - la sola corruzione comune, supposta nel v. 5 (e per di più - si è appena riconosciuto - incautamente) non risulta essere (né sembra strana, data l'esiguità del testo in questione) un vero e proprio errore congiuntivo o tale comunque da assicurarci pienamente che i due mss. derivino da uno stesso archetipo, non potendo con ciò serbarci varianti d'autore.

se lettera del 30 novembre 1987, di cui molto gli sono grato), mi fa peraltro notare che molto più congruo è interpretare *monte* come verbo ('tu salti') e non già come sostantivo. Così inteso - egli argomenta - il testo tradito non solo appare in tutto coerente, ma evidenzia anche meglio «il parallelismo fra quinto e sesto verso: il monte è tanto più aspro e selvaggio quanto più s'inalza, si fa sempre più selvaggio e solitario a mano a mano che ascende verso la sua sommità: parimenti, il poeta è diventato a poco a poco, col crescere della infelice passione amorosa, col suo durare e internarsi in essa, solitario e selvatico; animale "difforme", cui più non giovano i naturali istinti sociali, straniato dai suoi simili. Si potrebbe aggiungere senza esagerare ch'egli è "difforme" anche, o proprio, per la singolarità e la forza del suo sentire, così come il monte è elemento diverso e non comune del paesaggio in ragione della sua mole, della sua asprezza e imperviabilità. Entrambe le immagini hanno un medesimo sostrato e sembrano suggerire l'intuizione che tutto ciò ch'è elevato, monte o sentimento che sia, è per sua natura insolito, e di necessità solitario». E bene aggiungere che per quel *monte* verbo (con cui fra l'altro si ricupera la rima equivoca) nessun ostacolo insorge neppure sotto il profilo morfologico: pressoché normale nell'ital. antico (cfr. Rohlf, *Grammatica storica*, § 555) la desinenza -e per la 3ª pers. sing. del pres. congiuntivo dei verbi di prima coniugazione, è presto soppiantata dall'esito -i; per ragioni di rima, diffusa accoglienza, però, trova ancora presso Petrarca (cfr. XLII 7, XLIII 8, CXLI 7, CLXIII 13 ecc.; ancor più notabili, in quanto fuori rima, s'arme in CCV 5 e *mande* in CCCXXIX 2) ed è appunto per il tramite del modello *Canzoniere* che tale forma penetra poi, e resta, nella nostra tradizione lirica: per il caso specifico, nel *Dizionario* del Battaglia (s. v. *montare*, § 7) trovo per es. registrato il verso del Tansillo «Questo pensier, o scenda il sole o *monten*; ma basta ed avanza per un Venier il parere del codificatore principe, Pietro Bembo, che nelle *Prose* (cfr. ed. Dionisotti, III 45), mentre impone la desinenza -i per la prosa, ammette i due esiti per la poesia («ma nel verso e nella *I* e nella *E* elle escono e finiscono parimente»). Concludendo: per le ragioni qui diffusamente addotte, credo anch'io che mantenere la concorde lezione dei due mss. sia - come A. Marinaro suggerisce - di gran lunga preferibile. Anche se ho cambiato o, meglio, mi si è fatta cambiare idea, non ho voluto tuttavia procedere a un tacito ripristino: riferito in tutti i suoi dettagli (errori compresi), mi pare infatti che il pur minimo episodio possa risultare, in una sede come questa, quanto mai istruttivo.

<sup>121</sup> Bas, d'altronde, è una sillabe di rime varie (di P. Bembo, L. Ariosto, G. Della Casa, D. Venier, C. Magno, B. e T. Tasso, ecc.) il cui copista, Marco Stecchini, non manca di attingere - come mi risulta da qualche sondaggio - a fonti antiche.

Quest'ultima ipotesi, s'intende, non è teorica, ma deve essere necessariamente posta, dopo aver appurato che, oltre a quelle citate, sussistono fra le due copie altre varianti di valore equipollente e che, resistendo come tali all'analisi, sono da considerarsi adiafore. E cioè:

Lezione di Bas	Lezione di BU
2 <i>quant'è</i> conforme	com'è conforme
8 et io <i>col pianto</i>	et io <i>con gli occhi</i>
9 senti il <i>crudo empio</i> furore	senti <i>ogni maggior</i> furore
12 tu senza <i>frondi</i> et io <i>del cor</i>	tu senza <i>frutto</i> et io <i>di cor</i>

Per i motivi già addotti, si imponeva dunque una scelta coerente<sup>122</sup> e nel caso, specifico, come rivela il testo che ho anticipato, essa non poteva cadere che su Bas: sul codice, cioè, che non solo è risultato più corretto, ma anche meritevole di maggior fiducia: peso decisivo, infatti, avrà la constatazione che, nei versi in cui si sono localizzati altrettanti errori, il copista di BU (o, poco importa, del suo antigrato) aveva manifestato una tendenza alla rielaborazione (*selvaggio* per *solitario*, *predi'acque* per *acque chiare*, ecc.) che renderà logicamente infido, o almeno più sospetto, il suo comportamento anche nei casi in cui ci si trovi di fronte a varianti adiafore.

S'intende, poi, che sarebbe poco prudente pronunciare un giudizio sul credito da accordare a un singolo copista dopo aver esaminato una sola pagina del codice da lui vergato. Senza spostarci dalle vicinanze e dall'autore che qui ci interessa, basterà fermarsi alle stanze di Maffio Venier che la stessa mano ha trascritto, in BU, nelle cc. 24<sup>v</sup>-28<sup>v</sup> ed osservare che la XXI e ultima di esse (inc. *Deh, perch'ì ciel non ode i mia lamenti*) non figura in nessun altro dei testimoni che ci hanno tramandato questo testo<sup>123</sup>. L'ottava in questione risulta dun-

<sup>122</sup> A rigore, si potrà forse osservare che nel v. 2 solo la lezione di BU serba un'alitterazione che certo sarebbe consona allo stile di Maffio; viceversa, nel v. 12, senza *frondi* potrà esser giudicata dizione più adatta a un monte coperto di vegetazione boschiva, che non *senza frutto*.

<sup>123</sup> In sintesi, i dati in mio possesso sono i seguenti: si tratta di un testo composto di 20 stanze; 15 di esse (essattamente I-VII, IX-XIII, XVIII-XX) figurano nella *princeps* del 1591; tutte 20 si leggono in una stampa veneziana del 1599 e in quattro mss., tutti del sec. XVII; ad essi si aggiunge appunto il citato BU, che è anche l'unico dove compare, alla fine, una XXI stanza (per i particolari cfr. ancora *Restauri e ricuperi per Maffio Venier* cit.).

A volte i testimoni offrono varianti che danno tutte un senso compiuto e accettabile: sono queste le cosiddette varianti 'adialefore' (da una parola greca che significa 'indifferente'). Ci sono allora tre possibili spiegazioni:

- 1) Le varianti indifferenti sono varianti d'autore, provengono cioè da testimoni che rispecchiano stadi diversi dell'elaborazione del testo.
- 2) Si tratta di un errore non intenzionale, che del tutto casualmente dà senso alla frase; è un caso raro, ma non impossibile.
- 3) È avvenuta una banalizzazione: la lezione giusta è, allora, quella che a prima vista convince meno, la più difficile. In questo caso il filologo adopera il criterio detto appunto della *lectio difficilior*.

Facciamo qualche esempio. Quando nella lingua entra un 'neologismo', cioè una parola nuova, per un certo tempo essa è poco familiare e si presta a essere confusa con altre che le assomigliano. Alcuni anni fa era molto di moda la parola *cogestione*, che indica il "gestire insieme", la "direzio- ne". Ebbene, si poteva scommettere che almeno una volta su due i tipografi cambiavano in *congestione*. Spesso e volentieri il senso della frase restava in qualche modo in piedi: «Siamo contrari alla congestione dell'università» non era peggiore di «Siamo contrari alla cogestione dell'università», anzi a molti pareva un programma più sensato. Come scegliere la lezione giusta? In casi del genere bisogna considerare quale può essere la direzione più logica percorsa dall'errore. È più facile che una parola un po' strana si trasformi, per banalizzazione, in una «normale» che non viceversa. Nel caso dato è più facile il passaggio da *cogestione* a *congestione*; quindi *cogestione* è da preferire.

Naturalmente è da valutare per chi una lezione è più facile o più difficile. Per gli studenti contestatori del sessantotto la *cogestione* era più facile della *congestione*, per i medici di qualsiasi tempo la *congestione* è più facile della *cogestione*. Per la stragrande maggioranza della popolazione la *colazione* è concetto infinitamente più chiaro della *collazione*. Ma un filologo assorto nel lavoro può sbagliarsi e dire: «esco a fare *collazione*». Paradossalmente, per lui in quel momento *colla-*

*zione* è lezione più facile di *colazione*.

Il continuo mutare della lingua e l'infinità dei punti di vista dai quali ogni parola può essere guardata fa sì che un criterio apparentemente così semplice come quello della lezione più difficile sia in realtà di assai incerta applicazione. In questo caso è d'importanza fondamentale capire la mentalità del copista. Non basta chiedersi che cosa sia facile o difficile per noi, bisogna mettersi nei panni del trascrittore e domandarci che cosa avremmo fatto al suo posto.

La banalizzazione non ricorre nella stessa misura in ogni tipo di testo. Un testo semplice e chiaro offre pochi appigli, mentre uno pressoché incomprensibile è al di sopra delle possibilità del banalizzatore più incallito. Davanti a «Se xenoglossie non glossolalie...» anche lui getta la spugna. Si troverà invece a suo agio in un testo di media difficoltà, un testo scorrevole in cui ricorrano occasionalmente parole o strutture grammaticali non consuete.

Proviamo a individuare gli elementi banalizzabili, da un trasmettitore di testi del XX secolo, in questa bella poesia di un autore contemporaneo, Eugenio Montale (1896-1981):

*Meriggiane* pallido e assorto  
 presso un rovente muro d'orto  
 ascoltare fra i pruni e gli sterpi  
 schiocchi di merli, *frusci* di serpi  
 Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
 spiar le file di rosse formiche  
 ch'ora si rompono e ora s'intrecciano  
 a sommo di minuscole *biche*  
 Osservare fra *frondi* il palpitare  
 lontano di *scaglie* di mare  
 mentre si levano tremuli stricchi  
 di cicale dai *calvi* picchi.

Ferriamoci qui e guardiamo bene. *Meriggiane*: vuol dire, come afferma il dizionario, "stare in riposo, all'aperto e in luogo ombroso, nelle calde ore del pomeriggio". Insomma, qualcosa come "fare la pennichella". Non capita spesso di sentirlo coniugare nelle sue forme *io meriggio, tu meriggiani, egli avrebbe meriggiano, se noi meriggiasimo, merigiando*. Una banalizzazione abbastanza ovvia che si inserisce bene nel verso è *pomeriggio*.

Il plurale regolare di *fruscio* non è *frusci*, ma *fruscii*. In su la vecchia si nota intanto l'inconsueta separazione tra

la preposizione *su* e l'articolo *la*. Rimedio subito e scrivo *sulla*. *Vecchia* è una pianta, una specie di leguminosa che conoscono i contadini e gli esperti di botanica. Tutte cose divenute assai poco familiari nelle città. Si banalizza anche con troppa facilità in *vecchia*, ma per avere un senso compiuto è necessario intervenire anche sul verso successivo. *Spiar* offre materiale per costruire una *spiaggia* o una *pianta*: a scelta, la *vecchia spiaggia* o la *vecchia pianta*.

*A sommo* diventerà insensibilmente *al sommo*. Le *biche* sono i covoni ed è altro termine contadino poco noto nella nostra società industrializzata. Offre resistenze a una banalizzazione per scarsità di alternative. Le *bische* sono più conosciute dai cittadini, ma le formiche non giocano a carte. Forse potrebbero andare le *miche*, cioè le briciole di pane. Alle formiche piacciono.

*Frondi* è plurale poetico: meglio il più comune plurale di *fronda* che è *fronde*. Le *scaglie* possono diventare gli *scogli* e *calvi*, che pure non è strano né incomprensibile, nel contesto dato è meno scontato di *caldi*. Proviamo a riscrivere la poesia con questi cambiamenti, aggiungendo qualche ritocco alla versificazione per rendere il ritmo più uniforme:

Pomeriggio pallido e assorto  
presso il rovente muro d'un orto  
ad ascoltare fra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, fruscii di serpi.  
Nelle crepe del suolo o sulla vecchia  
spiaggia le file di rosse formiche  
ora si rompono e ora s'intracciano  
al sommo di minuscole miche.  
Osservar tra le fronde il palpitare  
lontano di scogli di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
delle cicale dai caldi picchi.

Così conciata la poesia non solo è brutta, ma ha perso ogni caratteristica dello stile di Montale (non si offendano dello scempio gli amici del poeta). Tuttavia, sta in piedi. Se nell'anno 3000 questa banalizzazione fosse l'unico testimone superstitie della produzione montaliana, il lettore non avrebbe seri motivi di dubitare dell'integrità del testo.

Se invece, oltre al testo così cambiato, gli arrivasse anche una copia corretta o meno malconca, troverebbe varianti che lo metterebbero in imbarazzo. *Merrigiare* o *pomeriggio*?

*Vecchia* o *vecchiaia*? *Scaglie* o *scogli*? Potremmo suggerirgli di applicare il criterio della lezione più difficile. Ma come facciamo a sapere quale sarà la lezione più difficile nell'anno 3000? Lo sviluppo storico della lingua sfugge a ogni previsione. *Merrigiare* potrebbe essere divenuto comunissimo, *pomeriggio* quasi scomparso. Una rinnovata civiltà contadina potrebbe aver riportato in grande uso la *vecchia* e le *biche*. Questo è un esempio inventato, ma in moltissimi casi è avvenuto nel passato qualcosa di molto simile. Talvolta decidere è impossibile.

Si può però aiutare in qualche modo il nostro lettore del 3000. Se invece di questa sola poesia riusciamo a fargli arrivare *tutta* la produzione di Montale, seppellendola in un apposito rifugio antiatomico (o meglio ancora evitando catastrofi che guerre), egli potrebbe fare confronti molto istruttivi. Notebbe così che Montale ama in modo particolare certe parole o espressioni, che forme grammaticali non comuni nell'italiano del XX secolo sono da lui usate continuamente. Insomma, scoprirebbe le particolarità tipiche della lingua di Montale, il suo stile, e lo stile lo aiuterebbe a riconoscere la lezione originale.

Con 'stile' si intende la maniera del tutto specifica e personale con cui un autore si serve del linguaggio della sua arte. Lo stile non è solo di un poeta o di un romanziere: è anche di un pittore, di un regista, di un musicista. Per chi si serve per esprimersi di parole, lo stile è il suo modo di usare la lingua. Ciascuno di noi, anche se non è un poeta, ha (chi più chi meno) un suo stile.

Ora, la lingua non è una proprietà privata, ma un bene comune. Appartiene a tutti coloro che la parlano, come le note musicali appartengono a tutti i compositori. Lo scrittore quindi si serve di un mezzo in larghissima misura non suo. La lingua che usa sarà in primo luogo quella di tutti i suoi connazionali, di qualunque epoca storica. In questo senso, l'italiano è mio come lo era di Dante Alighieri, di Machiavelli o del Leopardi. Poi, restringendo l'area, la lingua dello scrittore sarà quella dei suoi contemporanei; quindi degli uomini della sua stessa città, della sua classe sociale, della sua cerchia di amici. Per individuare ciò che è proprio suo, devo prima togliere gli elementi linguistici che sono comuni a tutti questi gruppi di parlanti. Fatto ciò resterà abbastanza poco: la preferenza per certe espressioni che nel nostro scrittore, a diffe-

(7+6)

BU = Bologna, Biblioteca Univ. Cod. 1288, sec. XVII

BAS = Bassano del Grappa, Bibl. Civica cod. 29. B. 8, sec. XVIII

(Testimoni tra loro indipendenti; le corrottele di BU sono spesso sanabili attraverso BAS)

SONETTO INEDITO DI MAFFIO VENIER (1550-1586)

O solitario, et a me grato monte,  
lasso, quant'è conforme il nostro stato!  
Tu sei d'alpestri boschi circondato,  
et io d'aspri pensier carca ho la fronte;

5 tu solitario sei quanto può monte,  
io difforme animal son diventato;  
tu distilli acque chiare in ogni lato,  
et io col pianto ho già formato un fonte;

tu d'Eolo senti il crudo empio furore,  
40 et io per sospirar nel mondo vivo;  
tu percosso da Giove, et io d'Amore;

tu senza frondi, et io del cor son privo.  
In questo sol t'avanzo di dolore:  
che tu insensibil se', io sensitivo.

---

4 carco BAS 5 tu più selvaggio sei BU può monte: più monte BU BAS 6 difforme: deforme BU 7  
tu ... lato: fredd'acque stilli tu per ogni lato BU 10 et io ... vivo: io poi per sospirare al mondo vivo  
BU 11 et io d'Amore: io ben d'amore BU 14 che tu ... sensitivo: insensibil sei tu, ch'io sensitivo  
BU

LEZIONI ADIAFORE

BAS

BU

2 *quant'è conforme*  
8 et io *col pianto*  
9 senti *il crudo empio* furore  
12 tu senza *frondi* et io *del* cor

*com'è conforme*  
et io *con gli occhi*  
senti *ogni maggior* furore  
tu senza *frutto* et io *di* cor

EUGENIO MONTALE

*Merigiare* pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto  
ascoltare fra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, *frusci* di serpi  
Nelle crepe del suolo o *su la vecchia*  
spiar le file di rosse formiche

(15)

ch'ora si rompono e ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole *biche*  
Osservare fra *frondi* il palpitare  
lontano di *scaglie* di mare  
Mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai *calvi* picchi.

**Possibile ricostruzione in base a banalizzazioni ipotizzata da L. Cesarini Martinelli**

*Pomeriggio* pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto  
ascoltare fra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, *fruscii* di serpi  
Nelle crepe del suolo o *sulla vecchia*  
*spiaggia* le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono e ora s'intrecciano  
al sommo di minuscole *miche*  
Osservare *tra le fronde* il palpitare  
lontano di *scogli* di mare  
Mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai *caldi* picchi.

Lo stile di Montale verrebbe qui tradito: egli ama in modo particolare parole di origine agreste. Forme comuni nell'italiano del XX secolo sono usate da lui continuamente. Per stile si intende la maniera del tutto specifica e personale con cui l'autore si serve del linguaggio nella sua arte.

**DANTE Inf. II 60**

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto 'l mondo lontana”

*Mondo* è presente nel testimone principale di  $\beta$ . *Moto* non può essere *lectio difficilior*, perché essendo diffuso lo scambio tra *t* e *d*, soprattutto nel corpo della parola, è più probabile che un *mōdo* (*mondo*) sia stato letto *moto*. Infatti è più facile che si verifichi il dileguo o il non avvertimento del segno abbreviativo, piuttosto che la comparsa accidentale di abbreviazione su *mot(do)*. Un motivo a favore del passaggio di *moto* in *mondo* potrebbe essere la presenza di *mondo* al verso precedente.

Poche righe ancora: sull'interpunzione, sulle rubriche, sulla costituzione dell'apparato. La punteggiatura moderna dei testi antichi ripone molta fiducia nella possibilità di esprimere la maggiore o minore correlazione tra i membri del periodo con la virgola, i due punti, il punto e virgola, il punto fermo. Il testo della '21 offre una plausibile base di partenza, sebbene il Vandelli eccedesse nei due punti, affidando loro una funzione intermedia tra lo stretto collegamento e una pausa più debole del punto e virgola. Ho preferito accentuare il carattere di collegamento dei due punti, e cioè là dove la seconda proposizione nasce come sviluppo o come esplicitazione e precisazione della prima; mentre il punto e virgola separa, sia pur lievemente, fatti distinti o susseguenti cronologicamente. È indubbio che tra le due circostanze possano esistere situazioni intermedie, e che non sempre l'interpunzione potrà risultare rigidamente logica, ma anche affidarsi ad effetti e risultati melodici. Non converrà pertanto presumere che la scelta tra i due punti e il punto e virgola possa sempre risolvere un'uniforme maniera di lettura, che una certa reversibilità è nell'ordine stesso del mobilissimo e molteplice ritmo poetico di Dante. Si veda a *Inf.* I 88, 93; II 32, 35, 117 ecc.; ma si veda anche l'accordo con la '21 a *Inf.* I 122, 128; II 21; III 50 ecc.

## DE RUBRICHE

S'è preferito far precedere il singolo canto dal cosiddetto tipo *a* di rubrica, il più elaborato e di più antica tradizione che si conosca, valutato accanto ad uno più breve, detto tipo *b*, tra gli elementi informativi del canone dei *loci* della *Dantesca*. Non è certo avan-

<sup>1</sup> Cf. BSDI 13-14 17 e Le rubriche sono riprodotte secondo la lezione di Triv, opportunamente controllata e, ove necessario, corretta sul gruppo del *Canto* (particolarmente Lo) e su vari altri testimoni.

zabile l'ipotesi che Dante provvedesse a rubricare il suo poema, ma la vetustà del suddetto tipo *a* consente, con ogni cautela, di tentare l'ipotesi che sin dalla prima divulgazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, ancora vivente il poeta, le copie cominciassero ad essere prodotte con questo tipo di rubricazione e che Dante perlomeno non vi si opponesse. In ogni caso, e fuori d'ogni temerarietà, è certo che anche le rubriche vengono a far parte, sia pur *a latera*, di quell'antica vulgata sulla quale si sostiene la presente edizione, e c'è sembrato opportuno che non venissero a mancare.

Esempio di edizione critica

## L'APPARATO

L'apparato non è sommario, e cioè non si limita a registrare le sole varianti indifferenti o erronee che servono ad individuare un rapporto di parentela o lo specifico comportamento del singolo testimone; ma, pur abbondando, per la specialissima natura di quest'edizione, anche in dati formali la cui conoscenza può essere richiesta dallo studioso, non contempla in genere quelli di natura esclusivamente grafica. Ovviamente l'apparato non registra le testimonianze positive, ad eccezione dei casi in cui un codice legge come a testo, ma la sua lezione risulta poi variata, rasa, espunta ecc. Mentre l'esatta scrizione della variante è offerta quando essa è prodotta da un solo codice, se più testi la tramandano essa è data nella forma moderna, ovvero in quella del primo codice scrutinato (ad es.: se la lezione a testo è *ritto*, non si registrano le varianti di tipo *ritto*; se è invece *drutto*, si registra la variante nella forma *ritto* quando sia recata da un solo codice, quando siano più codici a recarla si riporta nella forma del primo d'essi, *ritto* o *ritto* che essa sia). All'interno del singolo verso le varianti sono trascritte nell'ordine che hanno rispetto alla lezione promossa a testo, separando con un punto e virgola le porzioni successive del verso; all'interno della singola registrazione, cioè tra un punto e virgola e l'altro, le varianti sono separate da una virgola. Se alla variante ne segue un'altra tra parentesi, si tratta di correzione di prima o d'altra mano (vedi a questo

Dante Alighieri, *la Commedia secondo l'antica vulgata*, a. c. di G. Petrocelli, *Introduzione* 1966

proposito la Tavola delle abbreviazioni, a XLVII), oppure, quando non c'è alcuna delle predette indicazioni, si tratta di forma non autonoma ma meritevole di una certa distinzione (così se alle terminazioni in *-an* si associno anche quelle in *-ā*, non decisamente risolvibili in *-am* o in *-an*). Ripeto qui, per comodità del lettore, quanto già detto sui segni diacritici: tra parentesi quadre l'elemento mancante in uno o più codici: [*per*]; tra parentesi unciniate la parte espunta: <*selina*>; tra parentesi unciniate inverse la parte aggiunta o riscritta sopra abrazione o sopra espunzione: >*doie*< (ho citato tre casi dai primi versi di *Inf.* I). Le varianti minori dell'apparato non sono spiccate nelle note, ma spesso nel corpo stesso dell'apparato ne è data la soluzione: *chino*, per *chino*, cioè *ch'i' v'ho*. Indicazioni più specifiche e più rare saranno rese esplicitamente, anche a facilitare la lettura dell'apparato, poiché potrà accadere, ed è abitudine costante degli studi d'esegesi dantesca, che il nostro lavoro possa essere consultato per un punto specifico o per un episodio.

## LE NOTE EDITORIALI

Non ho avvertenze particolari da fare per la lettura delle note al testo. L'indicazione così frequente *Introduzione* è beninteso relativa a questo primo volume. Per le abbreviazioni dei titoli delle opere e dei periodici citati in questa *Introduzione*, nonché per le sigle e le abbreviazioni dei codici della *Commedia*, si vedano le relative tavole poste all'inizio del presente volume. Si potrà osservare che troppo spesso le note commentano analoghe situazioni testuali o consimili formazioni di varianti; ma ciò è necessario, ove si pensi che più d'uno dei consultatori della presente edizione si limiterà ad esaminare il commento — per sue proprie ragioni di studio e di riflessione — relativamente ad un solo canto o ad un gruppo di canti, e che, altronde, i rinvii sarebbero stati di difficilissima consultazione.

Infine mi congedo dal lettore col ricordo vivissimo e costante, per troppi motivi commosso da emozione e affetto, di tutti coloro che mi sono stati vicini in questa lunghissima fatica; della imperfezione e fragilità del cui risultato non oso sperare venia se non invocando giustificazione almeno parziale a causa delle immense difficoltà incontrate, dell'impegno che vi ho speso e forse consumato, di tutta quella somma d'entusiasmo e di speranze che m'ha sostenuto. Per mia grande ventura non sono stato solo, ché da solo non avrei durato oltre i primi passi: appena prese corpo l'idea, subito Umberto Bosco, con quella effusione e comprensione di maestro e d'amico della quale mi è stato sempre tanto largo, ne intese le difficoltà ma mi spronò a tentare l'impresa, e poi mi fu generosissimo d'ogni sorta d'aiuto; e rammento che Salvatore Battaglia assai affettuosamente volle ospitare sulla sua rivista il primo disegno dell'edizione, e quelle prime *Proposte* decidemmo di dedicare alla memoria, ad entrambi carissima, di Mario Casella, il quale s'era spento poche settimane prima che apparisse il fascicolo di « *Filologia* romana ».

In quello stesso marzo del 1956 Gianfranco Contini veniva nominato commissario straordinario della Società Dantesca Italiana, e del sodalizio fiorentino è presidente fin dal maggio del medesimo 1956. Della ormai bilustre amicizia di cui fruivo ebbi a veder ben presto i frutti, allorché egli mi volle associare al corpo redazionale che, nella e per la Società, avrebbe atteso alla preparazione della Edizione Nazionale. Ciò che questa mia opera deve a Contini (in aiuti d'ogni genere, in preziosi consigli, in illuminanti proposte e autorevoli precisazioni), io non potrei dire se non ricordando la sua onnipresenza, in ciascheduna di queste pagine, in ogni strato del lavoro. Ed al ringraziamento caldissimo che qui gli invio, unisco quelli per gli altri amici del Palagio dell'Arte della Lana, da Giovanni Nencioni a Domenico De Robertis, della cui conoscenza dei fondi manoscritti ho potuto far tesoro come della sua amicizia, a Francesco Mazzoni, che mi è stato così affettuosamente vicino sin dal 1955 e sempre generosissimo di aiuti e consigli di ogni sorta, a Pier Giorgio Ricci, al bibliotecario Giancarlo Breschi, ai membri del Consiglio Diret-

28

ABBREVIAZIONI PARTICOLARI  
E SEGNI CONVENZIONALI

abras.	abrasione
agg.	aggiungere, aggiunto ecc.
app.	apparato
cart.	cartaceo
cd., cdd.	codice, -i
corr.	correggere, corretto, correttore, correzione ecc.
esp.	espungere, espunto, espunzione ecc.
ex.	exeunte
framm.	frammento, -i, frammentario
in.	ineunte
lez., lezz.	lezione, -i
marg.	marginale, marginale
membr.	membranaceo
origin.	originario, originariamente
poster.	posteriore, posteriormente
preced.	precedente, precedentemente
prov.	proveniente, provenienza
rev.	revisore, revisione
s., ss.	seguinte, -i
tiron.	tironiana
var., varr.	variare, variato, variante, -i ecc.
< >	scrittura espunta o abrasa
> <	scrittura su espunzione o rasura
[ ]	lacuna, parole o lettere mancanti

[Incomincia la Comedia di Dante Alleghieri di Fiorenza, ne la quale tratta de le pene e punimenti de' vizi e de' meriti e premi de le virtù. Comincia il canto primo de la prima parte la quale si chiama Inferno, nel qual l'autore fà proemio a tutta l'opera.]

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura

3

1. *nuggio* Urb; *dil* Mad; *cammin*<0> Eg, *cammino* Tz
2. *ritrova* Cha La (poi agg. -) Si Vat; *oscura* Eg (rev. *scuro*) La (item), *scuro* Fi Ham Laur Mad Pa Parm Rb
3. *dirida* La, *dirita* Mad Rb; *era* Co (precede una lettera abrasa); *ismarrita* Co, *smarita* Ham La Mad Pa Rb
4. *E quando* Ash, *E quanto* Cha Co Eg Fi Ham La (*hay* agg. poster. in marg.) Lau Laur Lo Mad Marr Pa Parm Po Pr Rb Ricc Triv Tz Vat (*quant*); *a dire*

3. *ché*: congiunzione causale; non modale *che*, 'talmente che', 'in modo che', oppure 'nella condizione di chi' (come in PAGLIARO *Nuovi saggi* 256; più diffusamente in *Altri saggi* 197-199; poi nel commento del Chimentz). Si respinge il valore causale ritenendo che soltanto dal v. 10 il poeta spieghi la causa del suo smarrimento: e invece *ché* consente subito, in forma di compendio e di piana presentazione nell'esordio gravido d'allegorismo e di riferimenti morali (tutt'altro che banalmente, come pensa il Pagliaro), di indicare la causa del viaggio, e quindi l'evento motore dell'itinerario dan-tesco nei regni dell'oltretomba. Altreve peraltro (ad es. *Inf.* viii 64; viii 111; xii 7, cfr. anche xxxv 16) la soluzione presentata dal Pagliaro mi sembra accettabile. Variante tarda ed erronea *avia smarrita*: Florio, Cass., Ol. ecc. (Ricc. 1029 in *che*).

4. *Ahi quanto*: su questa lezione e la variante in *app.* disputarono il Del Lungo e il D'Ovidio (vedi DEL LUNGO *Inferno* I, in Appendice la polemica).

80

e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella:  
"O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto 'l mondo lontana,  
l'amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che vòl' è per paura;

57

60

63

56. e cominciò a dir Ash, / cominciò a dir Mad, / cominciommi a parlar Mart Triv; dire Eg Ham La Pa; cortese e piana Ham, suave a piana Mad  
57. boce Eg; in>la< Ash, in la Co Lau Laur (en) Lo Mart Parm Po Pr Ricc Triv Tz, in soa Eg (forse, rev. in la), in lor Fi  
58. arena Rb; cortese Ham, cortese Mad, cortese Pa  
59. ancor la fama Laur, ancora la fama Pa; mond>< La; al mondo Laur, il min->do Pa  
60. motto Ash (poi var. moddo; per corr. mondò?), motto Cha Eg (ma su rasura, e cioè quanto> motto lontana<) Fi La Lau Lo Mart Parm Pr Rb Ricc Triv Tz Vat, motto Mad; fin chel mundo Laur, quantel mondo Urb; e lontana Ham, lontana Mad Rb  
61. lanico Rb (-l- agg. poster. avanti al rigo)  
62. e si perduto Ham  
63. camino Ash Mad Pa Rb, cammino Fi; uolto e Ash (-o agg. sul rigo) Eg (e poi esp.) Fi Laur Mad Pr Rb Urb; uolto per Co, uolto per Ham; pagura Laur

57. Cfr. *Introduzione* 137.

60. Per *durerà* cfr. PELLEGRINI *Saggi* 80-93, che propone una fitra intercunzione dei due versi. Per la scelta di *mondo* in luogo di *moto* cfr. *Introduzione* 166 s.; conforta l'adozione la presenza di *mondo* nel testimone principale di  $\beta$ . Non sembra plausibile l'attribuzione di *lectio difficilior a moto* (per-sino nel Foscolo; cfr. poi MOORE *Contributions* 271 s.), giacché, ritenendosi assai diffuso lo scambio tra *t* e *d*, specie nel corpo della parola, è più probabile che un *mōdo* sia stato letto *moto*, che viceversa. Il calcolo delle probabilità in genere favorisce il diletto o il non avvertimento del segno d'abbreviatura, piuttosto che la comparata accidentale o l'aggiunta arbitraria del trattino sopra la vocale; tutt'al più il transito da *moto* a *mondo* potrebbe essere eventualmente giustificato da chi si batte per il primo (ora il Pagliaro; cfr. *Introduzione* 167) come influsso del precedente *mondo*. Erronea senz'altro la variante di Laur; successivamente la corrottrella si è espansa: *quanto al*

28

Variante mondo/moto (ediz. G. Petrocelli)

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch'io ho di lui nel cielo udito.  
Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c'ha mestieri al suo campare,  
l'aiuta sì ch'io ne sia consolata.  
I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.

66

69

72

64. che già non sia sì Pa; chel non Mad; ia Laur; ismarrito Co  
65. tarda Laur Pa; a soccorso Laur, al soccorso Mad Urb; a soccorso Rb  
66. [quell] Po, quello Rb; chio di lui nel cielo o udito Ash (quindi per quel ch'io di lui nel cielo ho udito); lu Vat (lu?); <nel> nel ciel o udito Po  
67. Or moviti co la tua Pa; movi Laur; [e] Co Eg (et nota tron. agg. poster. sul rigo) Ham Laur Pr; paranta Ham, parola Pa  
68. che mestiere Co, che mistier Pr (quindi ch'è m.), che mestier Urb; mistieri Cha Pa Rb, mestiere Eg Fi La (o), più probabilmente, mestiero; poi mestier) Tz, mestieri Ham, mestier Lau Lo Mad Parm Ricc, mistiere Laur Vat; al Pa (-l- agg. poster. sul rigo)  
69. lauita (o la uita) Ash Ham Mad Triv (sul rigo, d'altra mano -iu-)  
70. Io son<> Eg, Io so Laur, Io sum Mad, Io sono Rb; biatrice Ash Ham La Pa (anche al v. 103), biatrice Eg; chitti La (rev. chetti); jago Rb  
71. dal loco Co Ham, di loco Eg, de luoco Rb, di luoco Urb; doue Lau Lo Ricc Tz, ue Pa (poi premesso o- sul rigo); dicio Ham, desio Mad (var. poi disio) Rb  
72. mi movi Eg Laur; e che Co; mi je La (rev. mi ja)  
73. Quando Cha, Quando Parm; sivo Laur; dinansi Ham, denansi Rb; a signor Pa (a sovrappuntato), al signor Laur

*mondo* in Capet. 4 b 11; *quanto mondo* in Can. 95 ecc. Cfr. poi *Purg.* xv 18, 68, c'ha *mestieri*: o ch'è m. (come nel Witte); i codici che recano quest'ultima variante sono tra i più autorevoli, ma l'affinità grafica tra *cha* e *che* ammette transiti di lezione in sensi diversi, e impone una scelta che non si fondi sulle testimonianze della tradizione manoscritta; infatti nella costruzione col verbo *avere* il dativo è preferibilmente usato per il fine dell'azione, mentre col verbo *essere* il dativo è in genere riferibile alla persona cui "occorre" (cfr. *Inf.* XXI 66); in Sav. *che fa mestieri*.

69. Cfr. *Introduzione* 119; *lauita* in molti altri codici seriori: Capet. 3 d 2 ecc.

29

81)

tremebant eum [Ezzelino] omnes, sicut tremit iunccus in aqua». Gli esempi assai prossimi a questo luogo (*Inf.* IV 150 *ne l'aura che trema*; *ibidem* 27 *che l'aura eterna facevan tremare*) facilitano l'accoglimento di una lezione che esprime una circostanza di clima morale ed immagini, Dante sembra ancora non possedere la varietà positiva che dimostrerà poi, e indulgere a ripetizioni di effetti. Ripetizione ingiustificata sarebbe invece *tenesse*, quando già (V. 44) il solo effetto della paura era stato attribuito al protagonista ed ora lo si replicherebbe all'aria (restano a *tenesse* i più recenti commentatori e studiosi, dal Sapegno al Pagliaro, che si sostiene sui vecchi commentatori non potendo conoscere i risultati dell'indagine sui manoscritti)<sup>1</sup>.

I 116 *vedrai li antichi spiriti* gli altri mss.; *di quelli antichi spiriti* Eg Laur; *che san gli antichi spiriti* Co; *e vedrai gli antichi spiriti* Urb; *e udrai li antichi spiriti* Rb. La prima lezione, adottata nel testo, sembra preferibile per l'analogia con il successivo *e vedrai* (V. 118); l'ultima è chiara eco del verso precedente, e la penultima non rispetta l'accentuazione; le lezioni residue sono ammissibili al grado di indifferenti.

II 60 *mondo* Co Ham Laur Pa Po Urb; *moto* Cha Eg Fi La Lau Lo Mart Parm Pr Rb Ricc Triv Tz Var; *moto* Mad; *motto* Ash (poi corretto in *modo* forse per voler variare in *mondo*). Le due varianti *mondo* e *moto* sono state via via adottate dall'uno o dall'altro editore; la testimonianza dei manoscritti è preziosa ma non decisiva, stante la facilità paleografica dello scambio *modo* per *mondo* con *moto* (*ad es.* *Inf.* IX 117; *Purg.* XV 18; *Par.* V 2; VIII 21) e di conseguenza la possibilità di trasferimento dalla lezione *moto* a quella *mondo* o viceversa (degli equivoci del tipo *t - d s'è già detto* più volte). Ove si passi ad esaminare l'intera proposizione, sembra tanto più conclusa e naturale la lezione basata sull'istituto e la tecnica della replicazione, se-

<sup>1</sup> Cfr. PAGLIARO *Altri saggi* 217-219.

condo un accorgimento retorico diffuso in tutto il poema<sup>1</sup>: «la tua fama, o Virgilio, dura ancora nel mondo e durerà quanto durerà il mondo, come siamo soliti dire: fino alla fine del mondo (ovvero «si estende» e «si estenderà fino ai confini del mondo», come propone il PELLEGRIANI *Saggi* 89-93; cfr. la nota al verso); né il senso muta ove s'accogla l'intera lezione di Laur: *fin che 'l mondo lontana* (quindi il verbo *lontanare*, analogamente inteso dal Boccaccio: «lontanerà», «si prolungherà»; e dal Landino «s'allunga»). La variante *moto* sembra ineccepibile concettualmente, giacché il moto durerà quanto il mondo, «quantum durare debet motus primi mobilis» per Guido da Pisa, e tra la fama e il moto c'è quello stretto rapporto che ha consentito a vari chiosatori di ricordare il virgiliano «mobilitate viget» (*Aen.* IV 175), ma per l'aperta affermazione della fama di Virgilio la durata del mondo appare immaginoso termine di maggiore efficacia che la durata dell'impulso motorio. Il ricordo del poema virgiliano, quale conferma un passo del *Convivio* (I III 10), può esser ritenuto pertinente in senso generico, poiché Dante nel nostro luogo tende ad affermare soltanto la perennità della fama presso i posteri, e di una fama particolare quale era quella del suo poeta. Il Foscolo si oppose sia a *mondo* sia a *moto* in senso comune di 'movimento', affidandosi ad un'accezione più propriamente legata alla mobilità della fama, appunto al «viget» virgiliano; ed ora il PAGLIARO *Altri saggi* 210-217 ha ripreso l'ipotesi foscoliana: la fama di Virgilio «nel mondo, dura e durerà, nella misura del suo moto, a lungo». Il che non convince; per evitare di proporre un'espressione piana e d'entusiasmica semplicità, si cade nell'ovvio, giacché è naturale che la fama duri nel mondo nella misura che il suo moto comporta. Che il dire eterna la fama di Virgilio possa essere in contraddizione con *Purg.* XI 91, non è vero, ove si badi al valore perenne del simbolo - Virgilio (la Saggiezza dell'uomo, la Ragione umana) - e alla stessa espressione virgiliana «semper honos nomenque tuum laudesque manebunt» (*Aen.* I 609).

<sup>1</sup> Sulla replicazione in Dante cfr. CONTINI *Alcuni appunti* 151 ss.