

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 sofferse*; da Inf. X 67-8 *Come? / dicesti «elli ebbe»?*, oppure *Come / dicesti? eli ebbe?*, oppure *Come / dicesti «elli ebbe»?* Frequente 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 constata in prevalenza scomparsa del polisindeto, più che il processo contrario (Petrocchi-Introduzione, p. 111). Affidate all'uso attento dell'apostrofo sono distinzioni come quella tra *a* e *a'* (= *ai*), esemplificabile con *ch'a Dio e a' Giudei piacque una morte* Par. VII 47; ma lo si stamperà equidistante in *tra' quai conobbi Ettòr ed Enea* Inf. IV 122, oppure in *A questo intende 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*, *piatire* ..., e da *ei* protonico in *retà* ... oltre che nel solito *metà*. 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' rettori*, *che' rettori*, e simili) ... e anche in altri casi (*contra' capitoli* ... *quanto' consoli* ...)»³⁴.

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 *n e g a t i v 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 *p o s i t i v o* 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 Lett., 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 *cett.* [= *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

³⁴ A. Castellani, *Il più antico statuto dell'arte degli oliandoli 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.»³⁵.

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 navicanti* (o *a n.*) Eg Ham La Laur Mad Po Rb; [*e*] *intenerisce* Ash Ga Ham Lau Lo Parm Rb (-*isse*) 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, *ditto* 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 Triv Tz Urb Vat, *a Dio* Mart
4. *Che se lo nouo* Ga Lau Lo Ricc Tz, *E chel nouo* Mad, *Et ke lo noue* Vat; *pellegrin* Ash Laur, *pelegrin* Eg Fi Ham La Mad Parm Po Rb
5. *piangie* Co; *si o(d)de* Eg, *sode* Ga, *se olde* Mad, *se onde* Po; *squila* Mad
6. *cappaia* 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 Cento, 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'e' ode*, ma *s'e'* è impossibile davanti a vocale.

³⁵ 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 apparato³⁶. Lanfranco Caretti propose di chiamare *s i n c r o n i c o* il primo apparato e *d i a c r o n i c o* il secondo³⁷; quest'ultimo, quello cioè delle varianti d'autore, viene utilmente distinto da Dante Isella in *g e n e t i c o* ed *e v o l u t i v o*, 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 evoluzione³⁸. 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 plurima 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 determinati³⁹. 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

³⁶ 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 bottaio*, in Giovan Batista Gelli, *Dialogi*, Bari, Laterza, 1967: «Il rapporto redazionale fra le varie lezioni è stato dunque rappresentato dal simbolo <; quello di *tradtio* tra lezione accolta e rifiutata (o rifiutate) dal solito l; quello di *tradtio* tra lezione rifiutata e altra rifiutata dal punto e virgola» (p. 367).

³⁷ 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).

³⁸ 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.

³⁹ Cfr. d'A.S. Avalle, *Fenomenologia ecdotica* 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'A.S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 135-209. Si tratta della prudente e ragionata ripresa del metodo di Joseph Bédier «sfrondato delle implicazioni teoriche relative e delle deformazioni del bedierismo facilon e rinunciatario. Infatti in Bédier la scelta del «bon manuscrit» era rimedio empirico alla presunta impossibilità di costruire stemmi se non bipartiti e di scegliere quindi meccanicamente tra le varianti; solo in séguito 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 Appendice II.