

PROF. MARIA ACCAME  
ELEMENTI DI FILOLOGIA DELLA LETTERATURA ITALIANA A. A. 2019-2020  
**II PARTE**

- La Filologia d'autore
- Esempio di edizione critica (*Il codice degli abbozzi Vat. lat. 3196 dei Rerum vulgarium fragmenta* di Petarca, ed. Paolino)
- Giacomo Leopardi, *A Silvia* (ed. Peruzzi, ed De Robertis, ed Gavazzeni, Animosi, Italia e altri)
- Eugenio Montale, *I limoni* (ed. R. Bettarini e G. Contini)

- La filologia d'autore: esempio di edizione critica (*Il codice degli abbozzi Vat. Lat. 3196 dei Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, ed. Paolino)

del *codex unicus* offrendo compatti la stessa ingannevole variante. Per questa e per la precedente parte dedicata ai problemi ricostruttivi, miglior conclusione non si può trovare che citare un passo di Cesare Segre, prezioso viatico per l'apprendista filologo: «la ricostruzione di un testo ha limiti e gradi che di volta in volta si devono identificare, non essendo scopo dell'editore fornire un testo che plachi ogni preoccupazione di regolarità, di chiarezza, di leggibilità, ma un testo che, risultando da un calcolo esatto di possibilità e probabilità, espliciti questo calcolo per ogni ulteriore verifica o rettifica»<sup>50</sup>.

### 3. EDIZIONE DATO L'ORIGINALE

Qualora si disponga di un originale (manoscritto o a stampa) ben identificabile, basta riprodurlo fedelmente e ciò sarà tanto più semplice quanto più si tratti di opera caratterizzata da usi grafici (divisione delle parole, maiuscole, minuscole, punteggiatura, accenti, apostrofi ecc.) coincidenti o almeno compatibili con i nostri. Altrimenti si possono adottare i criteri prima suggeriti per l'edizione interpretativa d'un testimone unico (2.2), salvo una dose ancor maggiore di cautela perché non più di testimone, ma di originale si tratta: si impone dunque un atteggiamento intelligentemente rispettoso dell'*usus scribendi* (inclusa la cultura grafica) dell'autore. In ogni caso occorre sempre indicare i criteri di edizione adottati e limitare eventuali interventi a meri fatti grafici privi di rilevanza linguistica. Seguendo identici criteri saranno pubblicati anche altri testi dello stesso autore (varianti, stesure, redazioni alternative) a corredo dell'edizione. Talvolta infatti di un'opera può essere nota non solo la fase finale, ma anche qualche fase anteriore: per esempio, un manoscritto autografo recante parole cancellate e sostituite da altre testimonia il percorso compiuto per arrivare in quei singoli punti alla lezione definitiva. Oppure l'autore ha modificato non solo alcune parole, ma anche ampi segmenti e ciò può essere avvenuto sia continuando a tormentare le pagine dello stesso manoscritto, sia su un altro manoscritto contenente il testo ricopiato in pulito. Interventi ripetuti e massicci spesso rendono il punto di arrivo assai diverso dal punto di partenza, tanto da chiedersi se ci si trovi davanti a un unico testo variato, o non piuttosto a testi autonomi. Stando così le cose può essere utile distinguere termini per lo più usati come sinonimi: *di re dazioni* si parlerà nel caso di entità così remote che ha senso confrontarle globalmente, non punto per punto; di *differenti stesure* d'una medesima opera si parlerà invece nel caso in cui un sistematico confronto puntuale sia possibile. Questi e altri connessi saranno i temi del capitolo seguente dedicato alla filologia d'autore.

## Filologia d'autore

### 1. AVVERTENZA

In questo capitolo i paragrafi 2-5 forniscono un panorama generale di metodi e problemi; i paragrafi 6-7 sono dedicati a opere di singoli autori che si prestano a funzionare come concreta esemplificazione. In alternativa, questa seconda parte si sarebbe potuta intercalare nel corso della prima, ma non senza inconvenienti, dato che gli esempi sono spesso polifunzionali; è parso dunque preferibile collegare l'una all'altra con rimandi interni.

Gli autografi riprodotti (pochi per non far lievitare il costo del volume) sono stati scelti tra quelli più leggibili, tenuto anche conto del fatto che la loro immagine peggiora nel passaggio dall'originale alla foto e da questa alla pagina. Lo si dice per non indurre a un eccessivo e ingiustificato ottimismo riguardo a questo settore del lavoro filologico dove è già difficile, preliminarmente, decifrare scritture molto personali, recuperare brani sopravvissuti a multiple e disordinate cassature, leggere sotto quest'ultima ciò che è stato rifiutato.

Nei capitoli precedenti si è parlato per lo più del lavoro filologico volto a ricostruire nella sua integrità un originale perduto, eliminando le alterazioni che esso ha subito da parte di copisti, tipografi poco accurati ecc.; in gran parte si trattava di testi d'età tardomedievale e moderna. Con «filologia d'autore» si designa invece l'insieme di metodi e problemi relativi all'edizione di testi molto spesso otto- e novecenteschi conservati da uno o più manoscritti autografi (o idio-grafi), oppure da stampe sorvegliate dall'autore, e caratterizzati da varianti, stesure o redazioni plurime.<sup>1</sup>

<sup>50</sup> C. Segre, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 195. In precedenza si è fatto riferimento a S. Marotti, «*Codex unicus*» e *editori sportivi*, in *Id., Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno Ed., 2000, pp. 487-90, che discute affermazioni di Rosanna Bertarini e d'Atro Silvio Avalle.

<sup>1</sup> La designazione «filologia d'autore» fu autorevolmente sanzionata nel sottotitolo del libro di D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987 (rist. in *Id., Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009), dove hanno particolare rilievo metodologico i due primi capitoli: *Le varianti d'autore (critica e filologia)* e *Le testimonianze autografe plurime*.

## 2. IL MANOSCRITTO MODERNO

Si è visto a proposito delle *Rime* di Dante (cap. III, 3) che varianti d'autore sopravvivono anche all'interno d'una tradizione costituita solo da copie, ma si tratta di pochi casi eccezionali e talvolta incerti. Ben più frequentemente e sicuramente capita di trovarle quando si tratta di mss. autografi o di stampe autorizzate. Ci sono scrittori moderni la cui opera è rimasta tutta o in parte manoscritta e magari non conclusa; oppure possediamo non solo il prodotto finito stampato sotto la loro diretta sorveglianza, ma anche una o più stesure testimoniate da manoscritti autografi, una prima stampa in rivista, il manoscritto inviato in tipografia, le ristampe nelle quali è stata introdotta qualche modifica, bozze corrette ecc. Altre volte il dossier è ancora più ricco e, soprattutto, disomogeneo perché comprende, oltre a quanto appena detto, elenchi dei personaggi, liste di parole, schemi, disegni, abbozzi di stesure, racconti d'appunti ecc. Ancora: con un'abitudine che comincia a diffondersi più o meno all'inizio dell'Ottocento, molti scrittori, non mandano in tipografia il loro autografo, ma lo danno da trascrivere a copisti di professione, così come nel secolo successivo altri scrittori lo daranno a un dattilografo. Però copiare vuol dire, non solo nel medioevo, incorrere in errori e quindi quelle copie calligrafiche, sebbene riviste dall'autore e perciò assunte al grado di idio-grafi, talvolta contengono e trasmettono alla stampa lezioni diverse dall'autografo. Anche documentazione di tal genere, con i problemi connessi, deve essere censita e presa in attento esame.

Tutto ciò è caratteristico dell'età moderna e contemporanea: il manoscritto, con l'invenzione della stampa, ha cessato progressivamente di servire a diffondere la conoscenza d'un'opera, a farla circolare tra le persone interessate a leggerla; esso però ha continuato a servire da supporto alla produzione del testo, accompagnandone la genesi, dai primi appunti alla stesura in pulito che va in tipografia. Una volta confinati nella dimensione privata dell'attività d'uno scrittore, i manoscritti autografi sembrerebbero destinati a scomparire rapidamente, in quanto testimoni di qualcosa di provvisorio rispetto all'opera stampata. Tuttavia nell'età moderna succede sempre più spesso che siano conservati abbozzi, minute ecc., tanto che per certi scrittori dell'Ottocento come Flaubert siamo sommersi da questo tipo di materiali? Il fenomeno non è ignoto ai secoli precedenti, ma meno massiccio, e quando succede si tratta per lo più del manoscritto mandato in tipografia o di una copia in pulito, di qualcosa cioè che testimonia

un punto d'arrivo più che una marcia d'avvicinamento; quanto al medioevo, è eccezionale che di un'opera letteraria restino una o più stesure autografe, o addirittura abbozzi e redazioni parziali? Certamente questa diversità così netta non è originaria, ma dipende dal fatto che molto è andato perduto nel corso dei secoli. Ciò premesso, non va tuttavia escluso che conti anche un differente modo di procedere alla stesura, cioè un più lungo protrarsi dell'elaborazione mentale senza bisogno di supporto scritto, senza necessità di buttar giù uno schema, un appunto, un disegno<sup>4</sup>. Potenza e capienza della memoria erano ben più grandi nei secoli passati (i cantastorie immagazzinavano decine di migliaia di versi) e il loro lento declino dipende dalla facilità con cui si è resa disponibile carta a basso prezzo sulla quale fissare un'idea, un'immagine, un abbozzo di trama. Paradossalmente proprio la stampa ha favorito l'inclinazione di certi scrittori a produrre stesure provvisorie: Balzac, pressato da scadenze contrattuali e da necessità economiche, mandava in tipografia poco più che un canovaccio e poi lo rimpolpava scrivendo sulle bozze.

Quali che siano le cause determinanti, il fenomeno tocca il suo apice nell'Ottocento: si è diffusa infatti l'abitudine di costruire un vero e proprio «archivio» privato contenente carteggi, documenti personali di carattere anagrafico, economico ecc. e naturalmente anche tutte le carte prodotte e accumulate in vista della stesura d'una poesia, d'un romanzo, d'un saggio. Alla morte dell'autore, tale archivio, qualora non venga disperso, finisce in una pubblica istituzione, di solito una Biblioteca (grande collettore è la Bibliothèque Nationale de France, lo sta diventando la Biblioteca Nacional di Lisbona). Al suo interno si deve distinguere, fin dove è possibile, tra materiali preparatori e testi, cioè, per esempio, tra una lista di proverbi siciliani e i manoscritti dove comincia a prender forma *l'Malavoglia*. La distinzione è ovvia e riguarda un po' tutti quegli scrittori dell'Ottocento i quali, per quanto diversi, avevano in comune la volontà di rispettare scrupolosamente il vero storico, o geografico, o sociale e quindi hanno effettuato accurate ricerche preliminari. A parte il caso appena citato di Verga, o quello di Manzoni, autore tra l'altro di *Estratti dalle guide* in vista del romanzo, così lavoravano i grandi realisti francesi: si va da Flaubert che si do-

<sup>2</sup> «Malgré une imagination débordante, Flaubert est un homme qui écrit très lentement. Il multiplie les brouillons [= scartaccetti], les ébauches [= abbozzi], les esquisses [= schizzi], jusqu'à ce qu'il parvienne à une forme qui le satisfasse vraiment» scrive B. Gagnebin, *Flaubert et «Salammbo»*, *Genèse d'un texte*, Paris, Puf, 1997, p. 5. Una sintetica descrizione del modo di lavorare di Flaubert serve come punto di riferimento a P.-M. de Biasi, *La critique génétique*, in *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, a c. di D. Berger et alii, Paris, Bordas, 1990, pp. 3-40. Tra i primi lavori che hanno richiamato l'attenzione sulle esigenze peculiari poste dallo studio dei manoscritti moderni si ricordi L. Hay, *Éléments pour l'étude des manuscrits modernes*, in *Codicologia*, I, *Théories et principes*, Leiden, Brill, 1976, pp. 91-108.

<sup>3</sup> Cfr. E. Ornat e G. Ouy, *Édition génétique de textes médiévaux*, in *Les éditions critiques. Problèmes techniques et éditoriaux. Actes de la Table Ronde internationale de 1984*, Besançon, CNRS-Faculté de Lettres et Sciences humaines, 1988, pp. 27-43 e *Gli autografi medievali. Problemi paleografici e filologici*, a c. di P. Chiesa e L. Pinelli, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994. Il caso degli abbozzi petrarcheschi (cfr. cap. III, nota 53) è eccezionale in sé ed anche perché suscitò un precoce interesse editoriale con ricorso, da parte di Federico Ubal dini, a tecniche di rappresentazione basate sull'alemanza di fondi e corsivi e di diversi corpi tipografici nel libro che raccoglie *Le rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il trattato delle virtù morali di Roberto di Gersualomme. Il Teorico di ser Brunetto Latini con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Roma, Stamparia del Grignani, 1642 (Petrarca occupa le pp. 1-XXX).

<sup>4</sup> Su ciò insiste J. Neefs, *Manuscrits littéraires: comparaisons et histoire littéraire*, in *Sur la génétique textuelle*, a c. di D.G. Bevan e P.M. Weberhill, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 7-18. Più incline a sottolineare gli elementi di continuità sostanziale tra età medievale, moderna e contemporanea è L. Hay, *L'écriture vive*, in *Les manuscrits des écrivains*, a c. di L. Hay, Paris, CNRS-Éditions Hachette, 1993, pp. 10-31.

cumentava meticolosamente sul piano storico e archeologico punico in funzione di *Salambo*, a Zola che prendeva appunti non generici sulle miniere e sulla vita dei minatori per *Germinal*. Questi «archivi» meritano d'essere studiati sia come «cantieri» dell'opera letteraria con una loro struttura individuale significativa del modo di lavorare dell'autore, sia per quanto riguarda le modalità d'impiego del documento all'interno dell'invenzione<sup>5</sup>.

Nell'Otto e Novecento non c'è quasi scrittore delle cui opere, anche se edite a stampa, non resti, poca o tanta, documentazione autografa (intendendosi inclusa quella dattilografata): essa offre un punto di vista privilegiato per indagare, ponendosi all'interno del percorso creativo, il rapporto fra variabili individuali e costanti sociali nel modo di comporre, fra tracce scritte e processi cognitivi, senza contare la grande varietà di puntuali ricerche linguistiche, psicocritiche, stilistiche che quella documentazione 'archeologica' rende possibili<sup>6</sup>. Inoltre, avendo a che fare con manoscritti recenti, può succedere che non si verifichi la «forzosa assenza del produttore», ma che anzi si instauri con lui un dialogo influente sull'edizione medesima, come nel caso di Montale esaminato più avanti a 6.15 o del «quaderno di abbozzi», «brogliaccio» dello scrittore argentino Julio Cortázar relativo al suo romanzo *Kayuela*<sup>7</sup>.

La massa supertrite dei moderni manoscritti d'autore è enorme e in gran parte inesplorata essendo scarsi i censimenti sistematici e frequenti le difficoltà di accesso quando tali manoscritti sono conservati presso privati: ma siamo ormai alla vigilia della crescita zero, dato il progressivo diffondersi della scrittura su supporto informatico. Comunque sia, non mancano iniziative e centri di ricerca specializzati, come il fiorentino Archivio Contemporaneo A. Bonsanti presso il

<sup>5</sup> Cfr. i saggi di vari autori contenuti in *Romans d'archives*, a c. di R. Debray-Genette e J. Neefs, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987 e *Configurations d'archives*, a c. di J. Neefs, Paris, Minard, 1993 (= «Cahiers de Textologie», 4). Tra gli archivi disponibili in rete merita d'essere segnalato quello imponente di *Madame Bonary*, una «édition électronique» di circa 4.500 immagini con le trascrizioni all'indirizzo <http://www.bovary.fr/>.

<sup>6</sup> E infatti la «critica degli scarafacci» in Italia e la «critica genetica» in Francia si sono sviluppate congiuntamente all'attività filologica: quanto alla prima, cfr. G. Contini, *La critica degli scarafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992 (il saggio eponimo risale al 1948) e la bibliografia segnalata più avanti alla nota 17. Della critica genetica e di suoi sviluppi (interessanti, ma assai poco filologici) si può avere un'idea (dopo il volume di vari autori *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979) leggendo almeno: M. Espagne, *Le changement de paradigme dans les manuscrits*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XIII (1983), pp. 785-816, L. Hay, «Le texte n'existe pas». *Reflexions sur la critique génétique*, in «Poétique», 62 (1985), pp. 147-58, nonché i volumi 52 (1983) di «Littérature» dedicato a *L'inconnu dans l'avant-texte* e 106 (1992) di «Langages» dedicato a *La génération de textes. Cit. anche Edition und Interpretation. Edition et interprétation des Manuscrits Littéraires. Actes des J. J. deutsch-französischen Editionerkolloquiums*, Berlin 1979, a c. di L. Hay e W. Wöckel; Bern, Peter Lang, 1981, *La genèse du texte: les modèles linguistiques*, Paris, CNRS, 1982, molti dei saggi contenuti in *Leçons de écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Paris, Minard, 1985 e A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits*, Paris, Puf, 1994 e gli atti del Convegno *Genesi, critica, edizione (Pisa 11-13 aprile 1996)*, a c. di P. DiIorio, A. Perrucci e A. Stussi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

<sup>7</sup> J. Cortázar e A.M. Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de «Kayuela»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983. Poi anche in J. Cortázar, *Kayuela*, a c. di J. Ortega e F.M. Rodríguez-Arena, Madrid, Archivos, 1991 (in trad. it. *Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 1969).

Gabinetto Veuousseux e il pavese Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di autori contemporanei (costituito nel 1973) che pubblica dal 1984 la rivista quadrimestrale «Autografo» fondata da Maria Corti. A Parigi l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT) dipendente dal CNRS svolge dal 1937 attività di ricerca sul manoscritto medievale e sulla trasmissione dei testi dall'Antichità classica al Rinascimento; dal 1982 lo affianca l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) che organizza edizioni genetiche relative a singoli autori (Nerval, Flaubert, Zola ecc.), promuove in generale l'elaborazione di metodi e di tecniche sempre più efficaci per decifrare, datare, riprodurre manoscritti moderni e nello stesso tempo cerca di favorire il collegamento di queste problematiche specifiche con quelle relative ai processi cognitivi implicati nella produzione del testo scritto. A tal fine l'ITEM possiede una biblioteca specializzata e un fondo di microfilm e di facsimili che consente di avere tutti insieme i materiali relativi a un medesimo autore, spesso dispersi in vari archivi e biblioteche; dal 1992 pubblica la rivista «Genesis». Sempre a Parigi dal 1988 esiste l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) dove confluisce tutto quanto riguarda l'attività di case editrici, compresi gli archivi di loro autori recentemente scomparsi come Jean Paulhan, Jacques Audibert e altri. In area tedesca dal 1987 si pubblica l'importante periodico «Edition» che fa capo alla Editions-wissenschaftliche Forschungstelle (= centro di ricerca per la scienza dell'edizione) dell'Università di Osnabrück. In Brasile l'Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) di São Paulo pubblica dal 1990 «Manuscritica», rivista dedicata soprattutto, come dichiara il sottotitolo, alla «critica genética».

## 2.1. Nel laboratorio dello scrittore

A esplorare il laboratorio dell'opera letteraria hanno spinto all'inizio motivazioni eterogenee e spesso estranee allo studio del fatto artistico nella sua specificità. Comunque sia, uno sfondo generale pertinente va indicato nel progressivo affermarsi della nozione di autore e di proprietà letteraria che nel decreto della Convenzione del 21 luglio 1793 assume la forma d'una «déclaration de droits du génie»; ancor più importa il risveglio delle nazionalità e quindi l'idea che anche scrittori moderni meritino grandi edizioni come gli antichi, edizioni che, quando si dia il caso, rendano conto di fasi anteriori a quella definitiva: d'uno scrittore-simbolo della nazione tutto è importante e in particolare proprio gli autografi, anche quando ad essi sia seguita una stampa autorizzata. Frutto insigne di questo atteggiamento è la cosiddetta «Sophien-Ausgabe» (= edizione promossa dalla granduchessa Sofia) delle opere di Goethe, cominciata nel 1887 e giunta nel 1918 a 55 volumi solo per le opere letterarie vere e proprie, senza contare dunque i 13 volumi delle *Naturwissenschaftliche Schriften* (= scritti di scienze naturali), i quindici dei *Tagebücher* (= diari) e i cinquanta delle lettere. Com'è noto, Goethe prima di morire aveva preparato l'edizione delle sue opere,

che uscì parte lui vivente (la cosiddetta «Ausgabe letzter Hand» = edizione d'ultima mano, cioè conforme all'ultima volontà), parte (il «Nachlass», cioè il lascito) postuma. Solo nel 1885, a seguito della morte degli eredi che ne avevano impedito la visione, tutto il materiale autografo fu disponibile e la granduchessa Sofia di Sassonia ne programò l'edizione. Basti ricordare ai nostri fini, che il primo volume, edito nel 1887, contiene nelle prime 360 pagine poesie secondo il testo definitivo e da p. 361 a 477 *Lesarten*, cioè varianti tratte da autografi e stampe precedenti.

In Italia la spinta eticopolitica si manifestò ovviamente in primis nella filologia danese e quindi promosse lo studio di un altro genere di problemi editoriali, quelli afferenti la trasmissione dei testi medievali mediante copie manoscritte; tuttavia il dibattito sulla lingua del nuovo Stato unitario portò a occuparsi dei *Promessi Sposi* anche come testo in movimento e quindi a produrre edizioni che dessero conto in modo efficace del passaggio dalla prima (1827, la cosiddetta Ventisetтана) alla seconda stampa (1840-42, la Quarantana). Ci aveva pensato Alfonso Della Valle di Casanova nel 1871 e Manzoni stesso gli aveva scritto nella lettera del 30 marzo: «In quanto a me, non potrei se non provare un'assoluta e sincerissima compiacenza d'aver data l'occasione a un largo e circostanziato esperimento comparativo della virtù naturale d'un idioma: e, ciò che importa più, dell'idioma che, per un complesso unico di circostanze, è, al mio credere, l'unico mezzo che l'Italia abbia, se non per arrivare, almeno per accostarsi il più che sia possibile, all'importantissimo e desideratissimo scopo dell'unità della lingua»<sup>8</sup>. Queste parole prefigurano il limite scientifico di imprese subito dopo avviate da alcuni studiosi tra i quali spicca Luigi Morandi, che pubblica nella «Rivista Europea», IV (1873), pp. 217-35 e 476-511 l'articolo *Un pregiudizio letterario intorno i «Promessi Sposi»* dove procede a un saggio comparativo tra le due versioni del cap. XXXIV (articolo, poi raccolto in *Le correzioni ai Promessi Sposi e l'unità della lingua*, Milano, Rechiedei, 1874, volto a smentire chi, come De Sanctis, vedeva nella Quarantana un peggioramento)<sup>9</sup>. Seguono le vere e proprie edizioni raffrontate dell'intero romanzo, cioè quella di Riccardo Follis (I vol. del 1877 e II del 1879) e quella di Policarpo Petrocchi in quattro tomi tra 1893 e 1902, corredata di «un commento storico, estetico e filologico»<sup>10</sup>, si ricordi anche che nel 1903 l'undicesima ristampa del Follis uscì accompagnata dall'*Indice analitico metodico delle correzioni fatte per l'edizione del 1840* allestito da Gilberto Boraschi. Meno condizionare dalla questione della lingua furono,

<sup>8</sup> Cfr. Alessandro Manzoni, *Lettere*, a c. di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970, t. III, p. 394 (vol. VII di *Tutte le opere di A.M.*; rist. Milano, Adelphi, 1986, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a c. di D. Isella).

<sup>9</sup> Una bibliografia dei primi scritti sulle correzioni manzoniane è data dallo stesso Morandi nell'introduzione a Giuseppe Gioacchino Belli, *Sonetti scelti*, Città di Castello, Lapi, 1911, pp. XLIII-XLIV nota 1.

<sup>10</sup> *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni nelle due edizioni del 1840 e del 1825* raffrontate tra loro dal prof. R. Follis, precede una lettera di R. Bonghi, Milano, Briola e Bocconi, 1877-79; dell'opera di Petrocchi esiste una moderna ristampa: *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni, raffrontati nelle due edizioni del 1825 e 1840*. Con commento storico, estetico e filologico di P. Petrocchi. Introduzione di G. Nencioni, Firenze, Le Lettere, 1992.

restando a Manzoni, altre edizioni che tenevano conto delle varie stesure per esempio delle tragedie<sup>11</sup>. Il passaggio da questa nostra preistoria alla storia fu propiziato da due capolavori: nel 1927 l'edizione Moroncini dei *Canzi* leopardiani e nel 1937 l'edizione Debenedetti dei *Frammenti autografi dell'Orlando furioso*<sup>12</sup>. Infine nel 1938 Barbi raccoglieva in volume vari saggi ispirati a una filologia «nuova» soprattutto perché attenta a *Le Grazie*, a *I Promessi Sposi*, ai *Ricordi* del Guicciardini, cioè a opere caratterizzate da varianti d'autore e da redazioni plurime<sup>13</sup>.

Proprio del 1937-38 è la dissertazione di Friedrich Beißner *Neue Wzeland-Handschriften*<sup>14</sup>, con la quale inizia la moderna edizione storico-critica (cioè genetica) in area tedesca. Io stesso studioso ne diede più impegnativo esempio intraprendendo pochi anni dopo la pubblicazione delle opere di Hölderlin<sup>15</sup>. In Francia, all'inizio del Novecento, una preoccupazione pedagogica analoga a quella dei nostri manzoniani aveva spinto Antoine Albalat a scrivere fortunati manuali dove lo studio dei processi correttori serviva a mostrare come si deve o non si deve scrivere: inevitabilmente però la ricca documentazione raccolta a proposito di moltissimi scrittori francesi, è presentata in modo strumentale, senza prospettiva storica o critica<sup>16</sup>. Tuttavia proprio scrittori francesi come Stéphane

<sup>11</sup> Basterà ricordare il lavoro di R. Bonghi in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, Milano, Rechiedei, 1883 e poi *Le Tragedie gli Imiti Sacri e Le Odi di Alessandro Manzoni*, a c. di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1907 e *Le Liriche e Tragedie*, a c. di G. Lesca, Napoli, Perrera, 1927-1928. Del *Camignolo* esiste oggi una nuova e importante edizione per cui cfr. 6-4, quanto all'*Adelchi*, cfr. 6-5.

<sup>12</sup> Rispettivamente Giacomo Leopardi, *Canzi*, ed. crit. a c. di F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927 (rist. ibidem, 1978, con presentazione di G. Polena) e S. Debenedetti, *I frammenti autografi dell'Orlando furioso*, Torino, Chiantore, 1937 (rist. anast. Roma, Ed. di Soria e Leri, 2010). Prima del Moroncini aveva tentato di fornire testi e varianti leopardiani C. Antona-Traversi, *Canzi e versioni di Giacomo Leopardi pubblicati con numerose varianti di suoi autografi recanatesi*, Città di Castello, Lapi, 1887.

<sup>13</sup> M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 e 1973; Firenze, Le Lettere, 1994.

<sup>14</sup> Un fascicolo di 172 pagine stampato a Berlino, Verlag der Akademie, 1938, nr. 13 delle «Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften», Jahrgang 1937. Vi si studia un manoscritto contenente abbozzi denominato «Handbuch von 1774» (= manuale del 1774).

<sup>15</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kohlhammer-Cotta, 1943-1977, 7 voll.; lo stesso poeta (un po' come succede da noi con Leopardi) consente di misurare l'evoluzione di problemi e metodi editoriali, perché a distanza di una trentina di anni si è avuta la nuova edizione curata da Dietrich E. Sarterl, Frankfurt a.M., Verlag Roter Stern, 1975-1993, 18 voll. Un interessante bilancio relativo alla letteratura tedesca moderna è fornito da H. Zeller, *Präsentation visuelle des manuscrits et des variantes. Evolution et tendances dans l'édition allemande*, in *Les éditions critiques* cit., pp. 78-95 e *Fünfzig Jahre neugermanistischer Edition. Zur Geschichte und künftigen Aufgaben der Textologie*, 3 (1989), pp. 1-17.

<sup>16</sup> A. Albalat, *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1901, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Armand Colin, 1903, *Comment on devient écrivain*, Paris, Pion, 1925 (volumi ristampati nel 1991-1992 dalla casa editrice Armand Colin di Parigi). Secondo B. Basile, *Verso una dinamica letteraria*, in «Lingua e Stile», XIV (1979), pp. 395-410, avrebbe analoga impostazione, in area anglosassone, il manuale di W. Hildick, *Word for Word. A Study of Authors' Alterations with Exercises*, London, Faber and Faber, 1965. Qualche vera e propria anticipazione della problematica attuale si può invece trovare in G. Kudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*, Oxford, Oxford University Press, 1923 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1979).

Mallarmé e Paul Valéry contribuiscono, affermando una nuova idea della poesia, a creare un clima favorevole allo stridio del farsi dell'opera letteraria. Valéry per esempio ha acutamente teorizzato il fatto che un'opera non viene mai conclusa, ma *abbandonata* interrompendo in un punto casuale o arbitrario l'infinito processo di trasformazione in cui consiste la vita dello spirito. Riferendosi in particolare a una sua celebre poesia ha scritto: «Il *Cimitero marino*, così com'è, è per me il risultato del sezionamento di un lavoro interiore ad opera di un evento fortuito. Un pomeriggio del 1920 il nostro compianto amico Jacques Rivière [direttore della «Nouvelle Revue Française»], essendo venuto a farmi visita, mi aveva trovato in una 'fase' di questo *Cimitero marino*, mentre pensavo a rivedere, a cancellare, a sostituire, a intervenire qua e là... Non ebbe pace finché non ottenne di leggerlo e, dopo averlo letto, di portarmelo via. Niente è più decisivo che lo spirito d'un direttore di rivista»<sup>17</sup>.

## 2.2. Ragioni della filologia d'autore

Come si è accennato, nella letteratura italiana antica la conservazione di alcuni abbozzi autografi del *Canzoniere* petrarchesco è un evento eccezionale e basterebbe quindi dedicargli un paragrafo specifico nel corso della trattazione generale di problemi e metodi editoriali. Ma quando l'eccezione diventa quasi regola, quando la casistica diventa vasta e complessa, allora si configura il settore d'intervento tipico della «filologia d'autore». Essa concentra la sua attenzione sul momento creativo e formula ipotesi, in base ai materiali conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di gestazione, sia nella fase spesso tormentata che, dopo la prima pubblicazione, porta talvolta a rifacimenti più o meno numerosi e complessi.

Tuttavia, prima di andare avanti, non è ozioso chiedersi se val la pena di avventurarsi in un campo di ricerca dove, come si vedrà in séguito, si incontrano spesso difficoltà scoraggianti e risultati incerti. Si potrebbe sostenere che, in presenza d'un testo a stampa, è meglio decidere d'ignorare l'esistenza della relativa documentazione manoscritta precedente, cioè d'una storia privata che può sembrar quasi indiscreto indagare, visto che l'autore non le ha dato pubblicità. Anzi, talvolta ci ha lasciato testimonianza della sua preoccupazione in merito all'eventualità che un giorno sguardi indiscreti frugassero fra le sue carte. Così si esprime, per esempio, Marcel Proust: «non mi è molto gradito il pensiero che a chichessia (se ci si occuperà ancora dei miei libri) sarà consentito di compulsare

i miei manoscritti, di confrontarli col testo definitivo e di trarne ipotesi sempre sbagliate sulla mia maniera di lavorare, sull'evoluzione del mio pensiero ecc.»<sup>18</sup>. Ma ai manoscritti e dattiloscritti proustiani è stato necessario far ricorso perché *À la recherche du temps perdu* rappresentava un caso esemplare di opera il cui autore è morto prima d'arrivare a completarne la stampa e mentre stava lavorando al rimangiamento di parti già pubblicate. Quando Proust morì nell'aprile del 1922 erano uscite le prime quattro parti: *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), *Du côté de Guermantes* (I 1920, II 1921), *Solome et Gomorbe* (I 1921, II 1922). Facendo ricorso alle carte lasciate da Marcel i familiari pubblicarono il resto (*La prisonnière* nel 1923, *La fugitive* nel 1925, *Le temps retrouvé* nel 1927) con scelte che in séguito si sono rivelate molto discutibili dal punto di vista del rispetto delle intenzioni dell'autore, soprattutto perché furono mescolati momenti diversi dell'elaborazione. Non restava altro da fare che condurre un'indagine approfondita di tipo filologico, infrangendo il desiderio di riservatezza di Proust, in nome però d'un più profondo rispetto per la grandezza della sua opera. Questo cammino è stato lento, faticoso, ricco di colpi di scena e non è ancora concluso: a lungo i criteri seguiti dai familiari nel pubblicare le opere postume rimasero incontrollabili perché solo nel 1962 quadermi autografi, dattiloscritti e bozze della *Recherche* furono depositati alla Bibliothèque Nationale de France; nel 1984 vennero alla luce altri 13 quaderni appartenenti a un collezionista privato e infine, nel 1986, dopo la morte di Suzy Mante-Proust (nipote di Marcel) è stato trovato nel suo archivio un dattiloscritto che induce a modificare il testo-base delle opere postume<sup>19</sup>.

Ancor più cogenti i casi di altri grandi scrittori del Novecento: il portoghese Fernando Pessoa è morto lasciando la sua opera quasi interamente inedita e a vari stadi di elaborazione; egli conservava ossessivamente tutto ciò che scriveva e quindi un'edizione postuma deve cimentarsi con una grande varietà tipologica di autografi, dal minimo abbozzo alla variante redazionale, e collocare il tutto in rapporto al complesso gioco degli etronimi assunti dallo scrittore (Alberto Caero, Álvaro de Campos ecc.)<sup>20</sup>. È ben noto che Franz Kafka si aspettava il

<sup>18</sup> Da una lettera del 1922 citata da G. Contini, *Introduzione alle «paperoles»*, in «Letteratura», IX (1947), 6, pp. 122-49, rist. in Id., *Varianti* cit., pp. 69-110, a p. 71 (con «paperoles» Proust designava le scartoffie, i fogli e foglietti sparsi su cui stendeva pezzi del romanzo per poi incollarli insieme).

<sup>19</sup> Tutto ciò ha provocato un vivace e non ancora concluso dibattito (nel quale intervenne anche Giovanni Macchia sul «Corriere della Sera» del 13 e 14 ottobre 1992) vertente soprattutto sulle due versioni, una lunga e l'altra molto breve di *La fugitive* (cioè *Albertine disparue*). Cfr. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Edition originale de la dernière version revue par l'auteur*, a. c. di N. Mauriac [una pronipote di Robert, fratello di Marcel] e di E. Wolff, Paris, Grasset, 1987, M. Proust, *Albertine disparue*, a. c. di J. Milly, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1992 e il saggio panoramico di E. Dezon-Jones, *Éditer Proust: hier, aujourd'hui et peut-être demain*, in «Littérature», 88 (1992), pp. 46-53. L'edizione a suo tempo corrente della *Recherche*, pubblicata in tre volumi da P. Clarac e A. Ferré per la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1974), è stata sostituita, nella medesima collana, da quella in quattro volumi (cresciuta negli apparati, data la scoperta dei nuovi autografi) curata da J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989.

<sup>20</sup> Cfr. J.A. Seabra, *Problèmes méthodologiques de l'édition critique de l'œuvre de Fernando Pessoa dans la «Collection Archivos»: le cas de «Mensagem»*, in *Littérature latino-américaine et*

<sup>17</sup> Paul Valéry, *Au sujet du «Cimetière marin»*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, pp. 1496-1507 (la cit. è a p. 1500; la traduzione, qui e altrove, mia). L'importanza che viene ad assumere questo «punto di vista di produttore, non d'utente», è stata più volte segnalata da Gianfranco Contini (per es. nel *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). Cfr. anche K. Maurer, *Les philologues*, in *Les manuscrits des écrivains* cit., pp. 68-87.

successo dai brevi testi che aveva pubblicato, non dai romanzi i cui manoscritti inediti lasciò all'amico Max Brod col compito di distruggerli. Se questa clausola fu disattesa e dal 1925 col *Processo* iniziò la loro pubblicazione donando all'umanità alcuni capolavori assoluti, nessuno si sentì di gridare al tradimento. Semmai occorre, a distanza di tempo dalla prima rivelazione, procurare nuove edizioni che diano conto più esattamente dello stato dei manoscritti, caratterizzati, in generale, dall'alternanza tra segmenti in cui il testo ha una stesura continua e pulita e segmenti in cui lo scrittore sembra essersi bloccato e accumula correzioni su correzioni<sup>21</sup>.

Si potrebbe sostenere che il ricorso agli autografi è lecito, come per Proust o Pessoa o Kafka, solo nel caso di opere tutte o in parte rimaste inedite, non quando l'autore è arrivato regolarmente alla pubblicazione a stampa. Però un criterio così schematico mal si applica a una realtà che è varia e complessa ed esso entra subito in crisi, per esempio, qualora si abbia a che fare con una stesura autografa posteriore e differente rispetto a quella stampata: sarebbe difficile sostenere la tesi che conviene ignorare l'esistenza. Inoltre l'idea di usare agli scrittori una sorta di riguardo, di non mettere in piazza le loro incertezze, i loro pentimenti, le redazioni rifiutate ecc., urta contro il fatto che chi non voleva che occhi indiscreti si possassero sulle sue carte, le ha distrutte, come fece per esempio Pirandello con le *Novelle per un anno*, la cui vicenda elaborativa si limita a quanto documentato da stampe e ristampe in rivista e in volume. Tutto al contrario Carducci, che ha lasciato un ordinato archivio dove lo studioso trova raccolti in cartelline i documenti necessari a ricostruire la storia redazionale, per esempio, di ciascuna delle *Odi barbare* (cfr. 6.10). Oppure si pensi al caso di quegli scrittori viventi che consegnano di persona al Fondo manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia autografi, bozze e altro materiale relativo alla genesi di testi già pubblicati, con l'esplicito intento di mettere tutto a disposizione degli studiosi.

Il timore d'essere indiscreti perciò non ha ragion d'essere, almeno in linea di massima, e, comunque sia, sarebbe irrilevante di fronte al fatto capitale che la conoscenza di come lavoravano, per esempio, Ariosto o Leopardi, consentita dallo studio dei loro scartafacci, ha aperto nuovi orizzonti all'indagine critica. Se succedesse di scoprire una prima stesura autografa, irta di correzioni, d'un canto della *Commedia*, nessuno – si può giurarci – si rifiuterebbe di prenderne conoscenza, nessuno sosterrrebbe che pubblicarla e studiarla è cosa inutile o irragionevole nei confronti di Dante. Quel che è vero nel caso di grandi opere

letterarie, dai *Canti* leopardiani alla *Recherche* di Proust, è vero in generale: si potranno volta a volta questioni di opportunità (val la pena di affaticarsi tanto per uno scrittore mediocre?), ma non di principio.

Ovviamente lo stesso atteggiamento vale anche nei confronti di testi non collegati direttamente a una determinata opera letteraria e scritti per proprio uso privato, testi che l'autore non avrebbe mai pubblicato, o avrebbe pubblicato solo dopo revisioni e ristrutturazioni radicali. In questa sede, piuttosto che questioni giuridiche e morali, che pure esistono (cfr. art. 21 del d.p.r. 30 settembre 1963, n. 1409), interessano quelle filologiche consistenti nel fatto che spesso occorre costruire ipotesi su dati che, proprio per il carattere privato della scrittura, sono labili, incerti, contraddittori. È il caso di alcune parti dello *Zibaldone* leopardiano, del quale sono state necessarie varie edizioni per arrivare a un assetto soddisfacente<sup>22</sup>. Tormentata è stata anche la vicenda editoriale dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, leggibili, prima del 1975, nell'edizione einaudiana delle *Opere*, meritoria per tempestività (il primo volume è del 1948), più che affidabile per la conoscenza delle varie fasi e della precisa articolazione del pensiero gramsciano. Questa fondamentale esigenza si propose di soddisfare la nuova edizione (Torino, Einaudi, 1975, 4 voll.) curata da Valentino Gerratana e collaboratori, i quali si sono attenuti all'ordine degli autografi riproducendo scrupolosamente le varie fasi di rifacimento e orientando il lettore in modo discreto mediante rimandi interni e corpi tipografici diversi. La vicenda però non si può considerare conclusa, perché integrazioni e correzioni importanti sono state portate nel 1984 da Gianni Francioni<sup>23</sup>.

Opere la cui stampa non era prevista dall'autore, o avrebbe certamente comportato (come per certe parti dei *Quaderni* gramsciani) ritocchi anche sostanziali, devono essere di necessità presentate conservando lo stato fluido, magmatico, non privo di contraddizioni che talvolta mostrano a vari livelli. Ciò succede anche nelle lettere private, dove chi scrive, soprattutto se si intrattiene con persona conosciuta e su argomento ben noto, produce testi sintatticamente brachilogici fino a risultare oscuri e spesso, essendo mancata la rilettura, graficamente approssimativi. Un delicato equilibrio si deve dunque raggiungere nel pubblicare con rigore, ma senza pedanteria, per esempio quei carteggi di studiosi moderni (come D'Ancona, Ascoli o Croce) che, specie se ben annotati, sono una fonte preziosa per la storia degli intellettuali dell'Italia unita<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *des Carnières du XX<sup>e</sup> siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 205-13. È stato costituito in Portogallo un gruppo di lavoro (Equipa Pessoa) il cui programma è enunciato da I. Castro, *Editor Pessoa*, Lisboa, IN-CM, 1990.

<sup>22</sup> Cfr. il panorama sintetico di G. Neumann, *L'écrit, l'œuvre, l'imprimé: le texte inachevé de Franz Kafka*, in *Le manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*, a. c. di L. Hay, Paris, CNRS, 1986, pp. 87-99. Nell'ambito dell'edizione critica di tutti gli scritti presso la casa editrice Fischer di Francoforte, sono usciti sette volumi tra cui *Das Schloß* (1982, *Il castello*), *Der Verschollene* (1983, *Il disperso*), che Brod intitolò *America*) e *Der Prozess* (1990), sempre in due tomi dei quali il secondo, di mole pari, più o meno, al primo, contiene l'apparato critico.

<sup>23</sup> G. Francioni, *L'officina gramsciana. Ipotesi sulla struttura dei «Quaderni del carcere»*, Napoli, Bilibonolis, 1984.

<sup>24</sup> Oltimate, anche per l'accurata annotazione, sono le edizioni dei carteggi *D'Ancona-Mussafia*, a. c. di L. Curri, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1978, e *D'Ancona-Novati*, a. c. di L. M. Gonelli, ibidem, 1986-90, 4 voll. Cfr. in generale *Metodologia eadologica dei carteggi. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, a. c. di E. d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989.





Quando invece sono prodotte da persone di modesta o scarsa cultura, le lettere private rappresentano livelli di comunicazione molto interessanti per una certa immediata resa del parlato che è raro trovare altrove. Quanto ai primi secoli dell'uso volgare, si tratta di testimonianze preziose per dialetti che altrimenti raggiungono forma scritta in modi artificiosamente depurati e contaminati<sup>25</sup>; ma anche in età moderna la lettera richiede particolari cure filologiche e linguistiche quando è documento di usi popolari dell'italiano, di approssimazioni alla lingua nazionale da parte di dialettofoni poco alfabetizzati, come, per citare classici esempi, i prigionieri di guerra italiani durante il primo conflitto mondiale, o i lavoratori emigrati all'estero<sup>26</sup>. Queste testimonianze di «italiano popolare» corrono il rischio, sotto la spinta di un premimente interesse sociologico, d'essere edite con approssimazione, mentre occorre affrontarle con rigore conservativo e rispettarne la forma grafica e fonetica, ricorrendo semmai ad annotazioni puntuali<sup>27</sup>. Problemi particolari presentano quei testi che, detti dall'autore, furono raccolti per iscritto da qualche ascoltatore: prediche e lezioni universitarie per esempio, da Giordano da Rivalto a Bernardino da Siena, da Pomponazzi a De Sanctis. Anche un'opera capitale per la cultura contemporanea, il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure, ci è noto per lo più grazie agli appunti degli scolari, alcuni dei quali (Charles Bally, Albert Sechehaye e Albert Riedlinger) apprestarono l'edizione del 1916, una *vulgata* che contaminava fonti diverse, assumendo fisionomia coerente a prezzo di non rare forzature e semplificazioni. Lo si è potuto constatare una volta pubblicata l'edizione critica di Rudolf Engler, che presenta sinotticamente i materiali disponibili<sup>28</sup>, lasciando che l'interpretazione e l'esegesi si esplicino in separate sedi, ininfluenti sul testo. Dopo questa breve digressione su altri testi d'autore, torniamo all'argomento principale, cioè a quelli letterari.

### 3. L'AVANTESTO

Piaccia o no, questo francesismo è ormai entrato nell'uso perché ha il vantaggio di introdurre una certa uniformità terminologica tra lingue diverse; come si

<sup>25</sup> Testimonianze preziose offrono, per esempio, le lettere mercantili pubblicate in A. Stussi, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982.

<sup>26</sup> Cfr. L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, Torino, Boringhieri, 1976 (l'edizione originale tedesca è del 1921), ed E. Franzina, *Mercati Mercati! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America latina 1876-1902*, Milano, Feltrinelli, 1979.

<sup>27</sup> Si tratta d'un capitolo, non solo di storia della lingua, ma anche di storia della scrittura e dell'alfabetizzazione ancora in buona parte da scrivere data la carenza di documenti man mano che si retrocede nel tempo: cfr. A. Petrucci, *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena pizzanola in Trastevere*, in «Scrittura e Civiltà», 2 (1978), pp. 163-207, e il n. 38 (1978) di «Quaderni storici» dedicato ad *Alfabetismo e cultura scritta*.

<sup>28</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. crit. a c. di R. Engler, Wiesbaden, Harrassowitz, 1967-72.

vedrà al paragrafo 5, nella filologia italiana esso assume tuttavia un senso più ristretto di quello originario<sup>29</sup>. Infatti gli studiosi francesi chiamano *avant-texte* l'insieme dei materiali preparatori raccolti, decifrati, classificati: da semplici liste di parole ad appunti e disegni, ai primi minimi abbozzi, fino a vere e proprie stesure. Il termine è stato introdotto nel 1972 da Jean Bellemain-Noël il quale ne ha dato la seguente definizione: «un avanttesto è una certa ricostruzione di ciò che ha preceduto un testo stabilita criticamente con un metodo specifico, per creare l'oggetto d'una lettura continuata rispetto al dato definitivo»<sup>30</sup>. Una definizione più concretamente delimitata è fornita da Almut Grésillon e Jean-Louis Lebrave: «chiamiamo *avanttesto* l'insieme dei documenti che vengono prodotti nel corso della genesi del testo nella 'fabbrica', nel 'laboratorio', nello 'studio' dell'autore»<sup>31</sup>. Da ultimo però Grésillon segnala che la parola 'avanttesto' «ci porta irrimediabilmente alla nozione di 'resto'» e sembra quindi contraddire l'assunto fondamentale dell'edizione genetica di scuola francese, la quale ha come obiettivo principale non lo scritto, ma la scrittura, non il prodotto, ma il processo e quindi non l'edizione del testo, ma l'identificazione dei meccanismi scrittori, la conoscenza ragionata degli atti materiali e intellettuali della creatività verbale: meglio sarebbe dunque parlare di «dossier génétique»<sup>32</sup>. Non ha avuto fortuna il concetto e il termine speculare *après-texte*, tanto che non se ne parla nemmeno negli atti d'un convegno del 1978 dedicato proprio a *Avant-texte, texte, après-texte*<sup>33</sup>. Secondo una delle poche definizioni che ne sono state date «i problemi dell'*après-texte*» sono quelli, «essenzialmente, di definire le differenti edizioni, emissioni, stati ecc.»<sup>34</sup>.

Quanto all'avanttesto, sarà intanto opportuno attenersi al senso di 'insieme di dati materiali', evitando quello ulteriore di 'costruzione mentale' basata su quei dati, che pure affiora soprattutto negli studi non filologici di scuola francese<sup>35</sup>. In generale poi importa tener presente alcuni avvertimenti di Cesare Segre che val la pena di riportare integralmente: «Il testo è il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi. I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e rimi, sino alla

<sup>29</sup> Tra i primi a farne uso in Italia fu M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 98 e 113. I genetisti brasiliani parlano di *prototexto*.

<sup>30</sup> Cfr. J. Bellemain-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, pp. 12-14 (libro che, dopo una breve trattazione generale, è dedicato, come dice il sottotitolo, ai «brouillons», cioè alle minute, agli scarafacci, di una poesia dello scrittore lirano di lingua francese Oscar Milosz) e poi Id., *Reproduire les manuscrits, présenter les brouillons, établir un avant-texte*, in «Littérature», 28 (1977), pp. 3-18 (tutto il fascicolo è dedicato alla *Génése du texte*) da cui è tratta la cit. (p. 9).

<sup>31</sup> A. Grésillon e J.-L. Lebrave, *Manuscrits-Écriture. Production linguistique*, in «Langages», 69 (1983), p. 7.

<sup>32</sup> A. Grésillon, *Éléments* cit., p. 109.

<sup>33</sup> Identico il titolo degli atti pubblicati a cura di L. Hay e P. Nagy, Paris-Budapest, CNRS-Akadémiai Kiadó, 1982.

<sup>34</sup> N. Garach, *Pour une édition à géométrie variable*, in *Problèmes de l'édition critique*, Paris, Minard, 1988, pp. 23-37, a p. 26 («*Cahiers de Textologie*», 2).

<sup>35</sup> Ne illustra l'ambiguità C.A. Salles, *Reflexões sobre a relação do geneticista com o manuscrito*, in «Manuscritica», 3 (1992), pp. 95-107.

realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi; che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia. Quello che invece possiamo dominare è lo sviluppo della fase scritta, quando possediamo abbozzi e prime copie, o quando l'opera è stata proposta successivamente in varie redazioni. L'insieme dei materiali precedenti la stesura definitiva è chiamato da qualcuno *avantesto*. Sarà utile qualche precisazione. Ogni abbozzo o prima copia è, dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. Perciò, se il concetto di *avantesto* ambisse a indicare la produttività letteraria o poetica in opera, si sarebbe destinati a grandi delusioni. E invece sicuro che, considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa... Pur sfuggendoci molti momenti, quelli mentali, dell'elaborazione di un testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione scritta, dagli abbozzi alla prima forma computata ai ritocchi più minuti, ci mette a disposizione una massa di materiali che si può definire *avantesto*. Il concetto tuttavia, non sfugge a certa materialistica ingenuità. Perché la maturazione di un'opera avviene all'interno di quella dell'autore stesso e appare nell'insieme della sua attività coeva, con interferenze tra un testo e l'altro, o tra diversi momenti di correzione di testi diversi scaglionati nel tempo. Si dovrebbe insomma chiamare *avantesto* tutta l'opera di un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico<sup>36</sup>.

Queste giuste cautele riguardano soprattutto il critico letterario; meno il filologo il quale può limitarsi a una presentazione neutrale dei dati e soprattutto deve evitare il rischio, come si vedrà meglio più avanti, che certe sue scelte tecniche siano frantese collegandole arbitrariamente a una piuttosto che a un'altra proposta interpretativa (cfr. 5.3). Comunque sia, occorre segnalare il fatto che nell'*avantesto* coesistono materiali di due tipi: quelli che non sono rapportabili direttamente al testo e quelli che lo sono (da un lato, per esempio, una lista di parole, dall'altro una stesura quasi definitiva). Va da sé che per materiali del primo tipo l'unica soluzione editoriale proponibile consiste nel pubblicarli separatamente; per materiali del secondo tipo o si fa altrettanto, o si cercano soluzioni alternative, per così dire più sintetiche. Si tratta di strade diverse cui sono dedicati i due paragrafi seguenti dove esse vengono etichettate, tanto per intenderci, 'francese' e 'italiana' con riferimento a due diversi ambienti nei quali incontrano particolare favore.

#### 4. EDIZIONE GENETICA FRANCESE

Secondo Almut Gressillon l'*avantesto* è «diverso rispetto all'opera, ma anche diverso rispetto al ruolo di appendice che l'edizione critica assegna alle varianti», separandole dal loro terreno genetico, respingendole nell'apparato critico finale<sup>37</sup>. E infatti l'edizione integrale di tutto l'*avantesto* è propugnata soprattutto da studiosi francesi che la denominano *édition génétique* (oppure anche *édition critique et génétique*, *édition diplomatique et génétique*, *édition génétique exhaustive*) per distinguerla dall'*édition d'inspiration génétique*, corrispondente al tipo italiano e tedesco testo-varianti o simile (v. 5.4 e 5.5)<sup>38</sup>. Il favore di cui gode tale edizione genetica integrale dipende anzitutto da ragioni di opportunità perché di molti scrittori, soprattutto moderni e contemporanei, si conservano autografi abbondanti ed eterogenei al punto che non è possibile prenderne uno come punto di riferimento e limitarsi a segnalare in cosa differiscono tutti gli altri: due paginette contenenti lo schema della trama d'un romanzo e il romanzo vero e proprio, lungo qualche centinaio di pagine, fanno parte dello stesso progetto artistico, della stessa vicenda compositiva, ma non sono commensurabili, cioè quello schema deve essere pubblicato come un'entità a sé stante. Tuttavia si può citare proprio un esempio francese di comportamento contrario a questa logica: un diverso inizio del romanzo di Balzac *Le Père Goriot* è conservato grazie al piccolo foglio che l'autore nel dicembre del 1834 staccò da un suo scartafaccio (quanto al resto perduto) per avvolgervi una lettera indirizzata al barone Sina (di qui la denominazione «Le feuillet Sina»). Si tratta di 25 righe, per più di metà leggibili difficolosamente, di cui nell'ultima autorevole edizione critica del romanzo vengono riportate solo le varianti mettendole insieme a quelle più numerose e consistenti trasmesse da altri testimoni. In questo caso però, data la brevità del «feuillet Sina», sarebbe stato meglio pubblicarlo separatamente nella sua interezza, consentendo al lettore un'immediata visione d'insieme del singolare superstrato<sup>39</sup>.

Certo non c'è altra scelta quando si ha a che fare con i fogli di carta che alcuni scrittori riempiono di liste di parole con le relative definizioni vocabolaristiche per inscrivere poi man mano in un testo: con varie peculiarità individuali questo procedimento è attestato e per Joyce e per lo scrittore brasiliano João Guimarães Rosa, il quale presenta un'ulteriore complicazione perché le sue liste sono spesso rapportabili a più d'un'opera<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> A. Gressillon, «Kalentir nauoux», in «Genesis», 1 (1992), pp. 9-31, a p. 23.

<sup>38</sup> Distingue tra edizione genetica esaustiva e edizione d'ispirazione genetica P.-M. de Biasi, *Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre*, nell'*Encyclopaedia universalis*, suppl. II, *Les enjeux*, Paris, Enc. Univ. Éd., 1985, pp. 466-76. Lo stesso studioso, pubblicando Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988, parla nel sottotitolo di «edizione critica e genetica».

<sup>39</sup> Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, a c. di R. Fortassier, in *La Comédie humaine. III Études de mœurs: scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 39.

<sup>40</sup> Cfr. rispettivamente L. Hay, *L'écrit et l'imprimé*, in *De la lettre au livre. Sémiotique des*

che ci siano testi novecenteschi di cui non si conserva alcuna documentazione d'autore e testi rinascimentali o addirittura medievali di cui se ne abbia in sufficiente quantità.

L'apparato critico in edizioni di testi con queste caratteristiche sarà organizzato tipograficamente secondo le modalità che risulteranno più adeguate alla natura dei materiali di cui si dispone, con il fine precipuo di rappresentare i dati con il massimo di chiarezza e leggibilità. Bisogna comunque considerare che la natura bidimensionale della pagina di stampa si presta con difficoltà a rappresentare il testo nella sua evoluzione. Ben più efficace è in questo caso l'edizione digitale, che può sfruttare le possibilità offerte dalla tecnologia ipertestuale. Ma su questo torneremo in una "Questione" della seconda parte del libro.

**1.2. La critica degli scartafacci** Questa formula, dovuta a Gianfranco Contini, esprime felicemente le finalità della filologia d'autore. Riordinare le carte, nell'officina dello scrittore, di osservare dal vivo l'andamento dei meccanismi creativi, di stabilire col testo un contatto ravvicinatissimo. In tale procedimento la distanza che separa la ricostruzione filologica dall'interpretazione critica è davvero minima. L'esercizio critico che ne deriva prende il nome di **critica delle varianti**. In ambito letterario italiano è stato lo stesso Contini a fornirci alcuni saggi magistrali di questa tipologia critica<sup>1</sup>.

Di uno dei libri capitali della civiltà italiana ed europea del Rinascimento, *Il libro del Cortegiano* di Baldesar Castiglione, possediamo una ricchissima e complessa documentazione d'autore. La prima sommatoria stesura è in un manoscritto autografo risalente agli anni 1513-14, conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova tra gli «Abbozzi di casa Castiglione» (= A). Segue una stesura affidata a un idografo, il Vaticano lat. 8204 (= B), i cui materiali vanno a loro volta ad assestarsi redazionalmente in un altro manoscritto, il Vaticano lat. 8205 (= C), esemplato da due amanuensi, ma anche costellato di una nutrivissima serie di interventi d'autore. Questo secondo manoscritto, risalente agli anni 1515-16 è considerato il portatore della prima redazione dell'opera. Tra il 1518 e il 1520 prende in forma quella che è conosciuta come la seconda redazione del *Cortegiano*<sup>2</sup>, consegnata al Vaticano lat. 8206 (= D), nel quale si distinguono ben quattro mani. Questo nuovo testo da un lato assume tutto il lavoro di revisione realizzato da Castiglione su C, dall'altro recepisce le osservazioni venutegli da amici letterati (tra cui Pietro

Berbo) che avevano letto il testo su una copia appunto di C. Nel maggio del 1524 sarà portato a termine a Roma ancora un manoscritto del *Cortegiano*: l'attuale Laurenziano Ashburnhamiano 409 (= L), che presenta notevoli varianti rispetto a D e che l'autore, nominato intanto nunzio apostolico a Madrid, porterà con sé nella capitale spagnola. Sarà L, dopo essere stato ulteriormente rivisto dall'autore, a essere spedito a Venezia nel 1527 per essere messo a stampa in un'Alcina<sup>3</sup> (sulla quale Petrarca si è fondata fino a oggi la vulgata dell'opera). Nella preparazione del testo svolse il ruolo di correttore tipografico Giovan Francesco Valter, il quale con l'era consuetudine lavorò a normalizzare la lingua.

Il caso singolare, e anche fortunato, è che in tipografia andò proprio L, non una sua copia, per cui noi possiamo riscontrare su L, oltre agli aggiustamenti realizzati durante la stampa dell'Alcina, sia le correzioni apportate da Castiglione a Madrid sia gli interventi successivi del Valter. Se a questo prezioso documento si aggiungono i precedenti testimoni manoscritti, non v'è dubbio che l'insieme delle carte disponibili mette gli studiosi nelle condizioni ideali per esercitare la "critica degli scartafacci" come forse per nessun'altra opera di un autore rinascimentale, e di così grande importanza, è possibile fare<sup>4</sup>.

**2. Il Canzoniere di Petrarca**

**2.1. Il libro** In relazione al capolavoro volgare di Petrarca si conservano due manoscritti autografi, il più volte citato Vaticano latino 3195, che contiene la redazione definitiva del *Canzoniere* e che è anche il manoscritto più importante della tradizione letteraria italiana, e il Vaticano latino 3196, conosciuto come il "Codice degli abbozzi", oggi entrambi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il secondo non nasce originariamente nella forma di libro, ma risulta dalla legatura realizzata in età rinascimentale di minime appartenure al Petrarca. Alcuni componimenti del Vaticano latino 3195 hanno nelle carte del 3196 la loro redazione precedente. È questa una circostanza molto fortunata per un testo trecentesco: ma lo diventa ancora di più se consideriamo che l'iter compositivo del *Canzoniere* può essere seguito, seppure con dei vuoti, su altri manoscritti non d'autore che ne riflettono gli stadi progressivi di formazione.

*Canzoniere* è titolo attribuito al libro di poesie di Petrarca già nel XV secolo. Petrarca lo aveva titolato *Remum vulgarium fragmenta* (RVF), frammenti di cose volgari, quasi a sottolinearne l'impegno limitato rispetto a quello ben più ponderoso delle opere in latino. Del resto l'autore chiamava le sue poesie in volgare anche *nugae*, cioè futilità, cose di poco conto. E tuttavia non

Importanza dei manoscritti di tipografia

Dal "Codice abbozzi" al Vaticano lat. 3195

Complessità delle carte d'autore del Cortegiano

Nell'officina dello scrittore

L'organizzazione dei materiali in apparato

1. Si segnalano in particolare: *Correzioni del Petrarca volgare* (1943), ora in G. C., *Varianti e altri tra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 5-31; *Come lavorava l'artista* (1937), ora in G. C., *Esserci di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 232-41.

2. È pubblicata in *La seconda redazione del "Cortegiano" di Baldassarre Castiglione*, edizione critica per cura di G. Ghinassi, Sansoni, Firenze 1968.

3. Vedrà la luce nell'aprile dell'anno successivo: *Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Venezia, nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola, 1528.

4. Sull'intera questione cfr. A. Quondam, *Questo povero Cortegiano*, Castiglione, il Libro, la Storia, Bulzoni, Roma 2000.

118 da P. Stoppelli, *Filologia della Letteratura italiana*, Roma 2008

Raccolta di poesie vs  
canzoniere

c'è niente di più appropriato di quel titolo che diremmo oggi redazionale. Sottolinea infatti il carattere unitario del libro.

Un canzoniere è altra cosa da una raccolta di poesie, come circolavano in genere le rime dei poeti due-trecenteschi. Il libro di Petrarca comprende 366 componimenti, il primo proemiale più 365, uno per ogni giorno dell'anno. È distinto in due parti: la prima parte consta, sonetto iniziale a par- te, di 262 poesie; la seconda, di 103. Poiché il racconto prende avvio dal giorno dell'innamoramento del poeta, il 6 aprile del 1327, venerdì santo, se si aggiungono 261 giorni a questa data, si giunge al 25 dicembre, giorno della nascita di Cristo; gli ultimi 103 componimenti riportano al 6 aprile. In un'opera così meticolosamente strutturata i significati complessivi non possono risultare dalla somma dei significati delle singole poesie; si stabiliscono relazioni aggettive di senso determinate proprio dalla sequenza: conta insomma la struttura. La ricostruzione delle tappe attraverso cui l'opera raggiunge il suo assetto definitivo si offre perciò come la via maestra per attingerne in profondità i significati. Ed è un percorso costruito sui manoscritti che ne documentano lo sviluppo e i personaggi (dedicatarî, amici e copisti) che hanno parte nella sua storia.

Caratteristiche  
materiali  
del Vat. lat. 3195

Osserviamo intanto com'è fatto materialmente il Vaticano latino 3195. È un manoscritto pergameneo di 72 carte, più 2 iniziali. La prima parte va dalla c. 1 alla 49r, quindi seguono bianche da 49v alla 52; la seconda parte va da c. 53 a c. 72 (ultima). I componimenti 1-190 della prima parte e 264-318 della seconda furono trascritti dal copista del Petrarca, Giovanni Malpaghini, sotto il controllo del poeta; i restanti dell'una e dell'altra parte personalmente dal Petrarca. Il componimento originariamente al posto 121, la ballata *Donna mi vene spesso ne la mente*, fu successivamente eraso dal Petrarca, che al suo posto inserì il madrigale *Or vedi, Amor, che giovane tra donna*; così al posto 179 il Malpaghini aveva lasciato uno spazio bianco sufficiente a contenere un sonetto, che il poeta più tardi riempirà con *Geri, quando talor meco s'adira*. Dunque un manoscritto in parte idografato, in parte autografato.

Gli eredi di Petrarca

2.2. Storia dei mss. Vat. lat. 3195 e 3196

Alla morte del Petrarca, avvenuta ad Arquà nella notte tra il 18 e il 19 luglio del 1374, i suoi libri furono in parte trasferiti nella biblioteca di Francesco da Carrara, signore di Padova, in parte restarono nella disponibilità del genero, Francesco da Brossano. Nelle mani del genero restò soprattutto una grande quantità di materiale autografato (minute, abbozzi, stesure di opere ecc.), la cui conservazione e gestione furono affidate da Francesco a Lombardo della Seta, che era stato l'ultimo collaboratore del Petrarca. Fin tanto che Francesco e Lombardo vissero, quel materiale restò unito, ma alla morte di Francesco ne cominciò la dispersione. Fra quei manoscritti erano il codice pergameneo a cui il poeta aveva affidato la redazione definitiva del *Canzo-*

nieri e un gruppo di fogli, ancora di sua mano, su cui erano vergati componimenti suoi e di amici e corrispondenti. Come già detto, un certo numero di poesie del Petrarca (sonetti e canzoni) trascritti su queste carte sono redazioni precedenti di quelle inserite poi nel *Canzoniere*. Ma continuiamo a seguire la storia dei manoscritti.

Alla morte di Francesco il futuro Vaticano latino 3195 restò nella disponibilità di un suo erede indiretto, il medico padovano Daniele Santasofia. Che il codice sia rimasto a Padova durante tutto il xv secolo sembra confermato dal fatto che gli stampatori padovani Bartolomeo Valdezzocco e Martino di Siebeneichen realizzarono nel 1472 un'edizione dell'opera tratta, come sembra, da una copia di esso. Ancora negli anni di passaggio dal xv al xvi secolo il manoscritto petrarchesco del *Canzoniere* doveva trovarsi nelle mani di un possessore padovano, che lo mise a disposizione di Aldo Manuzio perché Bembo potesse visionarne il testo in vista dell'edizione latina del 1501.

Bisogna intanto dire che Bernardo Bembo, padre di Pietro, aveva costituito presso di sé una collezione di autografi di Petrarca o di manoscritti a lui appartenuti, collezione che alla sua morte passerà nella disponibilità del figlio. Non si sa quando Pietro Bembo arricchì la raccolta con le venti carte di minute petrarchesche che diventeranno il Vaticano latino 3196. Quando tuttavia dopo la sua morte un erudito padovano, Gianvincenzo Pinelli, farà la lista delle cose petrarchesche che erano state di proprietà appunto di Bembo, risconterà tra queste «Alcuni fogli di rime del Petrarca corrette e mutate da lui medesimo», e aggiunge: «furono ritrovate in mano di un pizzicaruolo». Se la notizia è vera, quelle venti carte che diventeranno il Vaticano latino 3196 potrebbero dunque essere quanto restava di una più nutrita serie che il pizzicaruolo aveva forse in parte usato per avvolgere la sua merce.

Tornando al Bembo, dopo aver ricevuto nel 1539 la nomina a cardinale da Paolo III, si trasferì a Roma. Le *Prose della volgare lingua* ne facevano il più autorevole letterato italiano. Il ricordo di quel manoscritto petrarchesco che aveva avuto opportunità di vedere circa quarant'anni prima, quando preparava l'edizione aldina del *Canzoniere*, continuava a essere vivo nella sua mente. Il desiderio di arricchire col pezzo più pregiato la sua raccolta di autografi petrarcheschi lo portò a mobilitare gli amici padovani perché ne rintracciassero il possessore. La notizia del ritrovamento gli venne data nel 1544 da Girolamo Quirini. Di lì a poco il Quirini avrebbe acquistato per lui il manoscritto e lo avrebbe inviato a Roma.

Bembo morì a Roma nel 1547, lasciando erede di tutti i suoi beni il figlio Torquato. Torquato aveva passione per gli oggetti d'arte, di cui era collezionista, ma era meno interessato ai libri. E fu così che il bibliofilo e antiquario romano Fulvio Orsini, per il tramite del già ricordato Pinelli, acquistò tra il 1574 e il 1584 i manoscritti più pregiati della collezione messa insieme da Bernardo e Pietro Bembo. Nel 1581 passarono nella biblioteca ro-

Bembo  
de e  
Pietro  
Bembo

Fulvio Orsini

u

Nella Biblioteca  
Vaticana

mana dell'Orsini i venti fogli degli abbozzi, da lui fatti rilegare in forma di libro, e poco dopo anche l'autografo del *Canzoniere*. Intanto papa Gregorio XIII aveva concesso a Fulvio Orsini una rendita annuale di 200 ducati in cambio della cessione dopo la morte dei suoi libri alla Biblioteca Vaticana. L'Orsini morirà nel maggio del 1600 e così i manoscritti petrarcheschi entreranno poco dopo nel fondo Vaticano al quale tuttora appartengono.

**2.3. Un esempio: *Almo Sol, quella fronde* (RVF 188)** Il sonetto 188 del *Canzoniere* è trascritto in due distinte redazioni sulla carta 1<sup>va</sup> del Vaticano latino 3196 (componimenti 4 e 5 del ms.); la prima redazione è cancellata con tre tratti di penna obliqui, ma resta perfettamente leggibile. Riportiamo le due redazioni secondo l'edizione diplomatico-interpretativa che ne ha dato Laura Paolini<sup>5</sup>:

*1 redazione*

Almo sol, Quella luce ch'io sola amo,  
Tu prima amasti, al suo fido soggiorno  
Viuesi or sença par, poi che l'addorno  
Suo male (et) nostro uide i(n) prima adamo.  
Stiamo a uederla: Al suo amor [...] chiamo  
Che già seguisi; or fuggi (et) fai d'intorno  
Ombare poggi, (et) te ne porti il giorno,  
(Et) fuggendo mi toi quel ch' i' più bramo.  
L'ombra che cade da quel humil colle,  
Que fauilla il mio soave foco,  
Que 'l gran lauro fu picciola uerça,  
Crescendo a poco a poco, agli occhi tolle  
La dolce uista del beato loco  
Que 'l mio cor co la sua do(n)na alberga.

*II redazione*

Almo sol, quella fro(n)de ch'io sola amo,  
Tu prima amasti, or sola al bel soggiorno  
Verdeggia, (et) sença pari poi che l'addorno  
Suo male (et) nostro uide i(n) prima adamo

5. F. Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di L. P., Ricciardi, Milano-Napoli 2000, pp. 178-9. Fra parentesi lo scioglimento delle abbreviature. Dallo studio della Paolini sono desunte le informazioni sulla storia dei mss. Var. lat. 3195 e 3196 del paragrafo precedente.

Stiamo a mirarlar: i' ti pur p(re)go (et) chiamo,  
O sole; (et) tu pur fuggi, (et) fai d'intorno  
Ombare i poggi, (et) te ne porti il giorno,  
(Et) fugg(e)n(do) mi toi quel ch' i' più bramo.  
L'ombra che cade da quel' humil colle,  
Que fauilla il mio soave foco,  
Que 'l gran lauro fu picciola uerça.  
Crescendo me(n)tr'io parlo, agli occhi tolle  
La dolce uista del beato loco  
Que 'l mio cor co la sua do(n)na alberga.

Questa è invece l'edizione del sonetto condotta sulla base del Vaticano Latino 3195 (c. 38r), così come si legge in tutte le edizioni correnti:

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,  
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno  
verdeggia, et senza par poi che l'addorno  
suo male et nostro uide in prima Adamo.  
Stiamo a mirarlar: i' ti pur prego et chiamo,  
o Sole; et tu pur fuggi, et fai d'intorno  
ombare i poggi, et te ne porti il giorno,  
et fuggendo mi toi quel ch' i' più bramo.  
L'ombra che cade da quel' humil colle,  
ove fauilla il mio soave foco,  
ove 'l gran lauro fu picciola uerça,  
crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle  
la dolce uista del beato loco,  
ove 'l mio cor co la sua donna alberga.

[Sole vivificatore (Apollo), quell'albero (di alloro: Laura/Dafne) che io solo amo, e tu già amasti, ora è l'unico a essere verde nel bel luogo in cui sta, e senza nessun possibile paragone da quando Adamo vide per la prima volta colei (Eva) che sarebbe stata il suo e nostro male. Restiamo a guardarla: io ti prego e invoco continuamente, o Sole; ma tu continui a fuggire e fai scendere l'ombra sui poggi dintorno, e te ne porti via la luce del giorno, e fuggendo mi togli la vista di ciò che maggiormente desidero. L'ombra che scende da quel basso colle dove il mio dolce fuoco (Laura) fu già favilla, dove il grande lauro (ancora Laura) fu un piccolo ramoscello (cioè, Laura fu bambina), allargandosi mentre parlo, toglie agli occhi la vista dolce del luogo beato dove il mio cuore dimora con la sua donna.]

Come si può vedere, la seconda redazione attestata nel Vaticano latino 3196 venne ricopiata da Giovanni Malpaghini senza alcuna modifica nel

*pp. testo  
definitivo*

3195. Di questo componimento ha prodotto un'analisi strutturale Cesare Segre<sup>6</sup>. Riportiamo il testo che si riferisce alla prima quartina:

«La prima quartina espone lo schema concettuale che poi si animerà nel séguito del sonetto. La *fronde* del v. 1 indica contemporaneamente il lauro come risultato della mitica metamorfosi di Dafne e come *señhal* di Laura. Essa si trova in mezzo tra l'*almo Sol*, identificato con Apollo, già innamorato di Dafne, e l'affermazione dell'unicità dell'amore del Petrarca per Laura. Simmetria accentuata dal fatto che *sola amo* è quasi speculare ad *almo Sol*. Questi gruppi sillabici ritornano nel v. 2 (*amasti, or sola*), ma a cavallo d'una frattura cronologica, e prosodica, tra i due amori, di Apollo e del Petrarca, sottolineata dall'opposizione tra *prima* ed *or*. Il doppio simbolo della *fronde* e i suoi legami bivalenti con Apollo e col poeta sono posti sullo stesso piano attraverso la consecuzione dei pronomi e dei verbi di prima e seconda persona: *io sola amo, tu prima amasti*. Solo in questo statico rigore la quartina poteva palesare il suo complesso schema inventivo: per tanto l'*enjambement* tra i vv. 2 e 3 (*al bel soggiorno / verdeggia*), sottolineato dalle due doppie *g*, rassoda il blocco sintattico dei versi, come pure il richiamo tra *prima* (v. 2) e *in prima* (v. 4)».

Segre individua nell'intreccio simbolico di Apollo/Petrarca e Dafne/Laura il nucleo generativo delle rispondenze dei vari livelli dell'espressione poetica. Ma nella prima redazione proprio l'elemento di contenuto su cui la redazione finale del sonetto fonderà la sua coerenza strutturale era una presenza sbiadita: è bastato sostituire *fronde* a *luc* nel v. 1 per generare altri cambiamenti: *vivesi*, generico, lascia il posto a *verdeggia*, pertinente a *fronde*, con l'inserimento del richiamo *sola* al v. 2. Questi quattro versi sono un campione minimo, ma forse sufficiente a dare l'idea dell'importanza che può avere sul piano critico l'osservazione delle fasi progressive attraverso cui il testo raggiunge la sua forma definitiva.

La forma Correggio: *um 24*. La formazione del *Canzoniere*. L'idea di un libro di liriche come romanzo autobiografico in versi nasce probabilmente in Petrarca già intorno al 1350: modello sottostante è la *Vita Nuova* di Dante. Fin dai primi anni Trenta egli scriveva poesie nella scia della tradizione stilnovista. Intorno al 1342 abbiamo già indizi che l'autore pensasse a metterle insieme una raccolta. A quello che si conosce della biografia del poeta bisognerà tuttavia aspettare il 1358 perché prenda forma un insieme di rime strutturato in canzoniere. Il manoscritto che lo conteneva, ora perduto, era dedicato al signore di Parma Azzo da Correggio: è l'avvio di un progetto che in poco più di quindici anni porterà all'assetto definitivo del libro.

6. *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, E.R.I., Torino 1979, pp. 328-30.

Spolieri sulla  
redazione  
Correggio

Boccaccio in  
fu copia  
della poesie  
di Francesco

Il Chigiano  
L V 176

Il copista  
Malpaghini

I contenuti di quel manoscritto, portatore della cosiddetta *redazione Correggio*, si ricostruiscono congetturamente. La filologia petrarchesca conviene che consistessero dei componimenti 1-142 e 264-292. Le ragioni portate a sostegno di questa ipotesi sono numerose e riassumibili qui solo per sommi capi. Intanto questi due blocchi di poesie si conservano sostanzialmente stabili negli anni avvenire. E poiché uno degli artifici ricorrenti in Petrarca per concatenare una sequenza di componimenti tematicamente omogenei a un'altra è di stabilire richiami lessicali o tematici fra la chiusa dell'ultimo componimento di una serie e l'apertura di quella seguente, il fatto che nel congedo della sesta 142 ricorra ben sei volte l'aggettivo *altro*, elemento forte anche nel quarto verso della canzone 264, è stato considerato una conferma della saldatura originaria. Il sonetto 292 ha del resto di per sé le caratteristiche di un componimento conclusivo (*Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca è la vena de l'usato ingegno, / et la cetena mia rivolta in pianto*).

Portiamoci ora cinque anni più avanti. Nell'aprile del 1363 Boccaccio fece visita a Petrarca, che allora risiedeva a Venezia. Il soggiorno si protrasse per alcuni mesi, durante i quali Boccaccio ebbe sicuramente opportunità di prendere visione del libro di poesie che il suo grande amico stava compilando. Boccaccio ebbe verosimilmente anche opportunità di farsene copia. A quella data la redazione Correggio era ormai superata. Tornato lo scrittore a Firenze, di lì a non molto ne mise in ordine un esemplare di sua mano, che non si sa se da lui stesso o da altri sarebbe stato assemblato in un codice composito che conteneva la biografia di Dante, la *Vita Nuova*, la canzone *Donna me prega* di Cavalcanti, un carne dello stesso Boccaccio, quindici canzoni di Dante, appunto le poesie del Petrarca e la *Commedia*: le poesie del Petrarca erano presumibilmente nel numero e nell'ordine di quelle lette a Venezia. Quel manoscritto, formato già originariamente di parti diverse giustapposte, sarebbe stato in seguito smembrato in due: i resti fino al Petrarca incluso sarebbero andati a formare l'attuale Chigiano L v 176, la *Commedia* il Chigiano L VI 213, oggi entrambi nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

La serie dei componimenti rappresentati nel manoscritto realizzato da Boccaccio dà luogo a quella che negli studi viene chiamata la *redazione Chigiana del Canzoniere*, la prima fisicamente attestata. A questa altezza il libro risulta già concepito in due tempi: tra la prima e la seconda parte è una pagina e mezza bianca. L'insieme denuncia comunque un carattere di provvisorietà. I componimenti sono 215, di cui 174 nella prima parte e 41 nella seconda. I due blocchi della ricostruita Correggio resistono compatti.

Nel 1366 comincia la storia di quello che sarà il Vaticano latino 3195. Petrarca si sentiva probabilmente vicino alla conclusione del libro e ne progettò l'allestimento di un esemplare in pergamena. In quegli anni aveva al suo servizio come amanuense un giovane ravennate, il già ricordato Gio-

174

vanni Malpaghini, particolarmente apprezzato dal poeta. Ma il 21 aprile 1367 Malpaghini manifestò al poeta la sua intenzione di smettere il lavoro di copista, dal quale si sentiva ormai poco gratificato. Aveva trascritto (a parte alcuni particolari) i componimenti 1-190 della prima parte e 264-318 della seconda. Quasi certamente il Malpaghini non lasciò in sospeso il lavoro, ma si licenziò dopo aver portato a termine l'impegno richiestogli al momento dal Petrarca. È molto probabile cioè che nell'aprile del 1367 fosse sciuata negli studi come *redazione di Giovanni*. È rappresentata fisicamente da tutti i componimenti del Vaticano latino 3195 riconoscibili come trascritti dalla mano appunto di Giovanni.

Petrarca fu particolarmente seccato del comportamento del Malpaghini e affidò il suo malumore a una lettera delle *Seniles* (V, 5). Ma a quel punto il poeta non volle più affidarsi ad altro copista: decise dopo alcuni mesi di portare a termine l'opera di sua mano.

Il completamento del lavoro durò sette o otto anni, con intervalli più o meno lunghi. In questo tempo tuttavia, una prima volta per fare dono delle sue poesie al signore di Rimini Pandolfo Malatesta, poi a un altro signore il cui nome resta sconosciuto, Petrarca consentì che si traessero delle copie dal manoscritto che lui andava esemplando. Il poeta accompagnò l'invio del manoscritto a Pandolfo Malatesta con una lettera datata 4 gennaio 1373, poi rielaborata nelle *Seniles* (XIII, 1). Quel codice non è oggi conservato, ma sopravvive una copia che risale a esso: il Laurenziano XXI 17 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che documenta quindi la cosiddetta *redazione malatestiana*.

L'altra copia, tratta poco dopo quella inviata a Pandolfo, consta dello stesso numero di componimenti di questa, ma alcuni sono disposti in ordine diverso. Neanche questo manoscritto è sopravvissuto, ma si conserva una copia a esso risalente presso la Biblioteca Queriniana di Brescia, ms. D 11 21, il cui testo dal nome della biblioteca prende appunto il nome di *redazione queriniana*. Lo stato del libro all'altezza della forma malatestiana e poi della queriniana è rappresentato nel prossimo paragrafo.

Inranto nell'anno successivo il lavoro sul futuro Vaticano latino 3195 veniva a compimento. Siamo nel 1374: l'ultimo della vita del Petrarca. La sequenza dei testi è quella che si può tuttora vedere sull'autografo e costituisce la cosiddetta *redazione vaticana*: 366 componimenti divisi in due parti come già è stato descritto. Senonché il poeta ebbe un ripensamento *in extremis*, che riguardò l'ordinamento delle ultime 31 poesie. I testi però erano già stati scritti sui fogli di pergamena ed eraderli e riscriverli nell'ordine desiderato sarebbe stato un lavoro lungo e faticoso.

Petrarca risolse in questo modo: a partire dal componimento 336 e fino a quello 366 (la canzone alla Vergine) mise accanto a ognuno di essi un nu-

7. Filologia d'autore

mereto da 1 a 31 che indicava la posizione desiderata nella parte conclusiva del libro. Il testo del *Canzoniere* che noi oggi leggiamo tiene conto di queste indicazioni finali del poeta per l'ordinamento delle ultime 31 poesie.

**2.5. Riepilogo** Questo l'elenco dei componimenti contenuti nelle varie forme che il *Canzoniere* progressivamente assume. I riferimenti numerici rimandano alla posizione che hanno nella redazione definitiva 7:

REDAZIONE CORREGGIO: 1-120, *Donna mi vene*, 122-142, 264-292.

REDAZIONE CHIGI: 1-120, *Donna mi vene*, 122-156, 159-165, 169-173, 184, 185, 178, 176, 177, 189; 264-304.

REDAZIONE DI GIOVANNI: 1-120, *Donna mi vene*, 122-178, 180-190; 264-318.

REDAZIONE MALATESTA: 1, 3, 2, 4-79, 81, 82, 80, 83-120, 122, *Donna mi vene*, 123-242, 121, 243; 264-339, 342, 340, 351-354, 350, 355, 366, 359, 341, 343-356 [la 366 è accompagnata dalla nota: "in fine libri ponatur"].

REDAZIONE QUERINIANA: 1-243; 264-339, 342, 340, 350-352, 354, 353, 355, 366.

REDAZIONE VATICANA: 1-263; 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351, 352, 354, 353, 366.

Come risulta anche da questo riepilogo finale, la costruzione del *Canzoniere* è stata una vicenda lunga e complessa. Ciò che noi leggiamo è la redazione definitiva di un'opera che è passata attraverso forme diverse, ognuna delle quali rispondente, seppure in maniera non sempre ben delineabile, a una diversa finalità. Non si può davvero escludere che, se il poeta fosse vissuto ancora, avrebbe potuto modificare ulteriormente l'ordine delle poesie e quindi dare all'opera un'altra fisionomia. In ogni caso l'indagine condotta dalla filologia petrarchesca negli ultimi tre decenni consente di fruire oggi una delle opere capitali della nostra letteratura come un libro unitario, in una maniera dunque del tutto diversa da come un tempo non lontano la si leggeva. Proprio nel riconoscimento dell'organicità dell'opera si mettono a fuoco i rapporti che Petrarca stabilisce con Dante (in particolare con la *Vita Nuova*), con Agostino, con i poeti erotici latini; e appare con chiarezza come il *Canzoniere* chiuda la stagione della poesia cortese e inauguri la lirica moderna. Seppure i riflessi critici di questa ricostruzione siano stati solo accennati, difficilmente si potrebbe dare un esempio migliore dell' intreccio indissolubile di filologia e critica.

Mappe delle varie redazioni

Il *Canzoniere*: *Rs*  
unitario *Rs*

La sistemazione finale

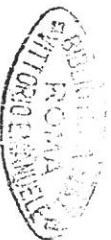
7. La tabella seguente è ripresa da M. Santagata, *Frammenti dell'anima*, il Mulino, Bologna 1992, pp. 347-8.

*Francesco Petrarca*

CANZONIERE

Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini

Annotationi di Daniele Ponchinoli



**Esemplare fuori commercio  
per la distribuzione agli effetti  
di legge**



Ragione dunque Alfredo Schiaffini, nel miglior saggio che esista a tutt'oggi sull'italiano letterario, segue l'itinerario che passa per Dante e Boccaccio, e prima ancora per le lettere di Guitone, dopo il crepuscolo piuttosto fallimentare di Guido Faba. E grazie alla derivazione, al drenaggio esercitato in questi settori complementari, di attualità più immediatamente mondana, che Petrarca può assicurarsi una supremazia dittatoria nel suo proprio orto tanto concluso.

Tuttavia l'esperimento di Petrarca non si può dire ancora decisivo per la lirica trecentesca, che tanto meglio sarebbe rappresentabile dal cosiddetto ibridismo, ma vada inteso a tutti gli effetti, di un Antonio da Ferrara. E neppure è davvero decisivo per la lirica del secolo successivo, dov'egli fu interpretato, secondo l'invalsa ma non inopportuna formula, in modo presecutistico: Petrarca si preoccupava di chiudere i suoi spartiti, non già di speculare sull'ingegnosa sorpresa. Ma è vero che, se il secentismo del vero Seicento, con tutte le premesse gnoseologiche, quelle dell'illusionismo, di una lontananza come che sia acquisita dalle forme sovrarie e positive della verità, può riassumere la tradizione petrarchesca, ciò avviene perché questa s'intesse di materiale, sia pur solo strumentale, di antitesi; e occorrerà ben poco, una leggera caricatura, per scrivere:

non volea sí bel pie' men bella mano

(la bella mano, sarà proprio un curioso accidente?, che aveva fornito il tema e il titolo a Giustó de' Conti da Valmontone).

La stagione di un Petrarca non tradito, precisamente in concomitanza col Boccaccio (un Boccaccio ciceronizzato), è, cosa risaputa, il Cinquecento bembesco. Ma le condizioni di questa fortuna, di questo passaggio in letteratura, sono: quello che mancava a Petrarca, una notevole capacità riflessiva; l'accettazione concreta della pluralità degli stili, anzi dei generi; un ideale di lume platonico per ogni stile che rende esat-

tamente comprensibile a noi, post-romantici, consoci delle angustie e delle contraddizioni inerenti alle poetiche classiche, ma esenti da necessità polemiche, la legittimità del petrarchismo. D'altra parte, l'innaturalità temporale dell'esperimento petrarchesco si può benissimo prestare a configurarsi in anticipo straordinario: come accadde quando parve che nessun immodico intervallo lo separasse dal petrarchismo iberico e dal francese che dalla corte di Castiglia e poi da Lione inaugurarono la moderna lirica transalpina; come soprattutto accadde, prodigioso quanto isolatissimo rinascimento, quando lo si vide riapparire, intatto dai secoli, virginalmente fresco, ancora nutritivo, nelle mani di Giacomo Leopardi.

L'introduzione alla presente edizione è ricavata da una lettura riprodotta nel fascicolo di « Paragone » (allora Sansoni, Firenze) per aprile 1951, poi, col titolo *La lingua del Petrarca*, nel volume collettivo *Il Trecento* (pure Sansoni, Firenze, s. d. ma 1953) pubblicato dalla Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina.

Il testo adottato è, con pochissime rettifiche e lievi innovazioni (le quali consistono in un tenue aumento di segni di punteggiatura e diacritici), quello stesso uscito a Parigi nel 1949 per i tipi di A. Tallone. In quel volume una *Nota al testo* ragguaglia minutamente dei criteri seguiti; dei quali in questa sede va indicato soltanto l'essenziale.

Dal giorno (1886) in cui Pierre de Nolhac poté comunicare di aver sicuramente riconosciuto nel codice Vaticano latino 3195 la redazione definitiva, in notevole parte autografa e tutta vigilata dall'autore, dei *Remum vulgarium fragmenta*, all'editore del Canzoniere petrarchesco incombe l'ovvio e nel complesso facile dovere della scrupolosa fedeltà a quel manoscritto. Cominciò Giovanni Mesita (1896), seguì una serie nella quale meritano rilievo almeno Giuseppe Salvo Cozzo (1904) e, per le sue due diligentissime stampe, la milanese del 1924 e la barese del 1930, il compianto Ezio Chiòboli. Il confronto con l'originale è reso accessibile dall'edizione fototipica disposta dalla stessa

Biblioteca Vaticana a cura di Marco Vattasso (1905), così come dalla diplomatica, quasi irreprensibile, curata poco prima (1904) da Ettore Modigliani per la Società filologica romana.

Lo stato definitivo del Canzoniere fu raggiunto attraverso un lungo processo evolutivo, attestato in parte indirettamente nella tradizione manoscritta, in parte rilevante direttamente, per la collezione di autografi, in varia fase di elaborazione, raccolti nell'altro Vaticano latino 3196 (se ne possiede una riproduzione eliotipica [1895] e una fototipica [in collaborazione con l'Accademia d'Italia, 1941] disposte dalla stessa Vaticana, nonché principalmente una diplomatica a cura di Carl Appel [Zur Entwickelung italienischer Dichtungen Petrarca, Halle a. S. 1891] e una interpretativa a cura di Angelo Romano [Il codice degli abbozzi... di Francesco Petrarca, Roma 1955]; una sommaria esegesi è stata tentata dallo scrivente, Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare, Firenze 1943). Sull'elaborazione del Canzoniere fa ormai testo la silloge di Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, addotto qui, come gli ultimi scritti citati, anche per la bibliografia che implica. Sia comunque di fatto che nell'esemplare calligrafico, oggi Vaticano 3195, il Petrarca fece trascrivere o trascrisse di suo pugno, dal 1366-67 fino alla morte (1374), le sue liriche volgari definitivamente accettate, distinguendole in due parti di lunghezza molto ineguale alle quali poi corrispondarono press'a poco (salvo che la seconda comincerà col sonetto cclxvii anziché con la canzone cclxiv, come ha l'originale) le cosiddette *Rime in vita* e le cosiddette *Rime in morte*. Sono di mano del Petrarca il madrigale cxxi, il sonetto clxxxix e le serie compatte che chiudono le due parti, rispettivamente cxcI-cclxxiii e cccxix-cccclxvi. Sono di mano del copista, certo un Giovanni di Ravenna nel quale si è venuto ravvisando con sempre maggiore probabilità Giovanni di Jacopo Malpighini, i componimenti I-cxc (tolti i due citati) e cclxiv-ccccviii; ma anch'essi furono rivisti minutamente dall'autore, con rasure, correzioni, espunzioni, aggiunte, talché la copia può considerarsi a ogni effetto autorizzata. Sono sfuggiti al revisore solo alcuni scorsi meramente servili, quasi tutti del suo scriba, e qui sarà necessario, ancor più che lecito, surrogarsi a lui, in particolare nell'espungere le vocali caduche da cui il verso è reso graficamente ipermetro; così com'è obbligatorio restaurare le pochissime lettere oggi non più leggibili.

Tolte queste cotte eccezioni, la lezione dell'esemplare definitivo è stata rigorosamente rispettata; ma di più, cosa che non accade nelle edizioni correnti, è stata adottata una maggior osservanza della sua grafia, non di rado latineggiante, essendo sembrato evidente l'interesse che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo gran-

de scrittore di lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati. Sono stati perciò conservati, ogni volta che ricorressero e indipendentemente dalla loro costanza (mantenendosi quindi *destro, fatto, trae* accanto agli etimologici *dextro, facto, trabe*), i segni *b* (anche nei gruppi *ph, th, ch* e, per il solo copista, *gh*), in casi come *triumphale, theoro, stancho, piagha*, *k* (come in *Karlo*, del copista), *x* (come in *extremo*), *y* (come in *ydionna*); la combinazione *ti*, meno spesso *ci*, più vocale (come in *gratia, precioso*); i gruppi quali *ct, pt, dv, bg, mn* (come in *aspetto, rapto, adversario, in obgetto*) e *somno* del copista); la copula *et* (che ha ben poche eccezioni), anche in rappresentanza del compendio 7. Circa *b* iniziale, già di per sé variabile (*ora* e *hora*, da cui nel derivato *ancora* e *anchora*), va avvertito col grande Adolfo Mussafia che gli scribi medievali solevano sopprimere il segno nei vocaboli precedenti da una proclitica con essi saldata (dall'editore moderno separata mediante apostrofo, esempio *d'ora in hora*, autografo *dora in hora*). Di portata non puramente grafica ma autenticamente fonetica pare tuttavia l'alternanza di consonante geminata e semplice, specialmente nei composti (come in *adolcne* più frequente di *adolcne*, o d'altra parte in *adorno* che può affiancare *adorno*), ma più largamente in protonia (*mesun, nul' altre*): ciò è conforme all'antico uso toscano, anche se in qualche caso (*apparebiansi, fategge, assottiglia, un bataglia*) sia probabile l'esclusiva responsabilità del copista romagnolo, il quale è ugualmente solo ad alternare *colui* e *collui* (allo scriba s'imputerà per altro verso un *adolcisse* per *-isce*).

Ovviamente, però, anche la presente edizione distingue *u* da *v*; trascrive come *z* ciò che nel codice è sempre *ç*; sopprime la forma lunga di *i* finale (*i*); rappresenta *l* palatale sempre con *gli* (anche dove il Petrarca o Giovanni scrivono *gle* o *-gle*) e *n* palatale sempre con *gn* (quindi *ognor* per *ogni or* in due o anche in una parola); riordina le maiuscole (che l'originale ha inoltre a inizio di verso) secondo l'uso moderno; scioglie le abbreviazioni (in particolare costanti, tranne un solo caso, per *Leu* e *Cristo*, nel modo consueto ai «nomina sacra»), a parità di condizioni preferendo la grafia più fonetica (così *danno* anziché *danno*, in tutte lettere d'altronde presente nel solo copista); introduce in funzione diacritica alcuni apostrofi e accenti (esempio *sole* verbo a distinguere dal sostantivo *sole*, o anche *Hanibà*, (*e*) *mpier* in quanto divergono dall'accentazione odierna), in rarissimi casi *b* (sempre per *deb* e *abi*, manoscritto *de* e *ai*; una volta *ob*, manoscritto *o*); segna le diresis; riunisce e separa i vocaboli secondo il costume vigente. A questo proposito vanno segnalate alcune minute innovazioni: l'uso del punto in alto, derivato dalla filologia provenzale, ma qui adibito esclusivamente ai casi di raddoppiamento fonosintattico (*a* *Ulamentar*, *co* *Uui*, *e* *Ula*, ecc.); e

l'introduzione d'una lineetta a scomporre gli averbi in *-mente* allorché il prefisso è preceduto dal sesto accento dell'endecasillabo (*natural-mente, soave-mente*).

Un'ultima osservazione spetterà alla punteggiatura (escludendosi l'interpunzione prosodica, che nel codice è rappresentata, e in modo non veramente costante, solo dal segno di rima interna). Il Petrarca, e un po' meno riccamente il suo copista, adottano, come hanno indicato i brillanti studi del Novati e del Ricci, i tre segni interpuntivi tradizionali, variamente denominati ma corrispondenti, in ordine progressivo d'intensità, alla virgola, al punto e virgola e al punto, piú l'interrogativo (anche in funzione esclamativa) e una varietà peculiare del punto e virgola. Tale sistema, ove si prescindia da talune adibizioni semplicemente diacritiche (e fra due virgole vale « è », a inizio di verso l seguito da virgola o da punto vale « i »), ha portata volta a volta logica o melodica (« *scripturalis* » o « *vocalis* », scrive un ditatore), e le cose si complicano per la possibile permutazione dei segni fra loro o con l'assenza di segno. Testimonianze antiche e studi moderni hanno ad esempio chiarito l'esistenza d'un punto (o virgola, o punto e virgola) copulativo, cioè precedente termini coordinati o congiunzioni copulative o disgiuntive, così come d'una virgola del soggetto e d'una virgola del complemento; ma si desidera una compiuta analisi che elabori esaurientemente le norme interne alle concrete abitudini interpuntorie del Petrarca. È comunque palese che un sistema come quello petrarchesco differisce troppo dal moderno, o anzi dai moderni, tanto in ciò che è struttura quanto in ciò che è tradizione, perché possa essere serbato tal quale altro che in un'edizione diplomatica. Tuttavia impossibilità di perfetta sovrapposizione non importa di necessità abdicazione allo sforzo di far coincidere i due sistemi fino al limite del ragionevole. Questo sforzo è stato compiuto nelle sue edizioni dal Chiòrboli e si può riassumere, piú chiaramente che non abbia fatto quel valente studioso, nella formula seguente: un segno (nei casi piú favorevoli lo stesso segno) possibilmente là dove lo mise la redazione definitiva, e possibilmente soltanto là. Tale è a ogni modo il canone generalissimo a cui si è attenuta, procurando di temperarne il rigore con la discrezione, anche la stampa presente.

G. C.

19

FRANCESCO PETRARCA

IL CODICE  
DEGLI ABBOZZI

*Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*

A CURA DI

LAURA PAOLINO

MILANO · NAPOLI  
RICCARDO RICCIARDI EDITORE  
MM

~~10 Cedeā moſtrarte / 7 qual fero pianeta /  
 11 Nenuidio iſeme . o ſano nobil teſoro /  
 12 Chinançi tēpo mitascōde 7 mēta /  
 13 Che col cor ueggio . 7 co lalīgna honoro .  
 14 En te / dolce ſoſpir lalma ſacqueta .~~

Un solo sguardo d'insieme è sufficiente a far percepire immediatamente il notevole incremento dei segni interpuntivi rispetto a V<sub>2</sub>, un fenomeno, questo, che si può riscontrare anche in quasi tutti gli altri testi di V<sub>2</sub> che, come il sonetto 322, furono copiati in V<sub>1</sub> dallo stesso Petrarca e direttamente dal « codice degli abbozzi » (6 [319], 7 [191], 8 [192], 9 [193], 10 [321], 13 [197]).

La discontinuità delle cure interpuntorie a cui furono sottoposti i testi di V<sub>2</sub>, nonché la difficoltà di percepire questi minutissimi segni - difficoltà testimoniata, per esempio, dalle registrazioni discorsi di Appel 1891 e di Peiraez 1910 - ci hanno indotto a riprodurre con una certa libertà questo aspetto del codice, considerato anche che la resa fedele di questi segni, quasi sempre onerosa sul piano tipografico, compete, a rigore, soltanto a una edizione diplomatica del manoscritto. Nell'interpungere i testi ci siamo attenuti, dunque, a quel « canone generalissimo » adottato da CONTINI 1949 per V<sub>1</sub> e da lui così formulato: « un segno (nei casi più favorevoli lo stesso segno) possibilmente là dove lo mise il 3195, e possibilmente soltanto là ». L'intenzione di Contini, che pure era consapevole dell'impossibilità di « tradurre » nell'interpunzione moderna la punteggiatura petrarchesca, peraltro non ancora abbastanza studiata, era quella di operare un'utopica conciliazione dei due sistemi. La punteggiatura adottata dall'editore del *Canzoniere*, che non di rado conserva la virgola copulativa, cioè quella virgola (sul manoscritto anche un punto) che nell'autografo precede termini coordinati o congiunzioni copulative o disgiuntive, nonché le cosiddette virgole 'del soggetto' e 'del complemento',<sup>1</sup> risulta una soluzione di compromesso sagace (anche se non priva di *pitagorès*) tra l'esigenza di un'interpunzione moderna e l'aspirazione a riprodurre in essa, nei limiti del possibile, la punteggiatura dell'originale. Un esempio significativo della difficile convivenza dei

1. Cfr. Ricci, *L'interpunzione*, p. 268.

due sistemi è offerto da *RVF* 23, 68, dove in V<sub>1</sub> (c. 4v) la virgola dopo *quel*, puntualmente riprodotta da CONTINI 1949, spezza, non senza un certo fastidio per il lettore moderno, un sintagma che il senso vuole unito (*quel che per inanzi*): in V<sub>2</sub> però (c. 11r) la collocazione di quello stesso segno dopo *inanzi* consente di riprodurlo senza inconvenienti nella stessa posizione dell'originale.

Avendo, dunque, seguito i criteri di CONTINI 1949, la punteggiatura di quei testi di cui V<sub>2</sub> trasmette una redazione sostanzialmente identica a quella di V<sub>1</sub> risulta quasi sempre sovrapponibile alla punteggiatura dell'edizione parigina dei *Fragmenta*. Significative discordanze, che rimontano naturalmente a divergenze interpuntorie tra i due manoscritti, si registrano, oltre che nel luogo della canzone 23 precedentemente citato, anche in molti altri punti, tra i quali, per esempio, nell'ultimo verso della ballata 324, *E qual è la mia uita ella sel uede* (V<sub>2</sub>, c. 14r: *E qual ela mia uita ella sel uede*) che nell'edizione CONTINI 1949 presenta una virgola dopo *uita*, a specchio di V<sub>1</sub> (c. 63r): *7 qual e lamia uita / ella seluede*.

## 2. L'apparato

In questa edizione i testi di V<sub>2</sub> sono pubblicati nella redazione più antica trasmessa dal manoscritto, con varianti e correzioni registrate in un apparato evolutivo, sistemato in calce ai singoli commenti. La decisione di presentare come testo base la prima stesura documentata da V<sub>2</sub>, privilegiando così il punto di partenza dell'elaborazione testuale, si colloca decisamente ai margini della pratica e degli orientamenti tradizionali della cosiddetta « filologia degli scartafacci »,<sup>1</sup> che, come è noto, tende a proporre quale testo di riferimento l'ultima stesura d'autore (nella fattispecie, dunque, come fa ROMANÒ 1955, la redazione risultante dalla messa a testo delle lezioni ultimamente approvate dallo scrivente), relegando la documentazione del processo variantistico e correttorio in un apparato di tipo genetico. In questa direzione si muovono, per esempio, le principali edizioni critiche dei *Canti leopardiani*, da quella di Francesco Moroncini (Bologna, Cappelli, 1927), a quella di Emilio Peruzzi (Milano, Rizzoli, 1981), per non parlare,

1. Cfr. PERRUCCI 1985, pp. 287-8.

24

poi, dell'edizione dell'*Orlando Furioso*, curata da Santorre Debedetti e Cesare Segre, che raccoglie in calce al testo del 1532 le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 (Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960). Una prospettiva radicalmente nuova è stata aperta, tuttavia, dall'edizione leopardiana curata da Domenico De Robertis (Milano, Il Polifilo, 1984), ai cui principi informatori può essere avvicinata, *mutatis mutandis*, la presente edizione. De Robertis, infatti, adottando come testo di riferimento la prima redazione a stampa di ogni lirica, anziché l'ultima edizione dei *Canti*, la napoletana del 1835 (integrata con le correzioni autografe introdotte da Leopardi su un esemplare di quella stampa), commenta in questo modo il rovesciamento ecdotico da lui operato (pp. xviii-xix): «[...] se edizione critica di un'opera (o di una silloge) con una sua vicenda elaborativa, ossia a tradizione d'autore, è ricostruzione del processo attraverso cui l'opera si è venuta formando, non si vede perché in tale sede non sia la narrazione della vicenda a prevalere sull'insegnamento finale».

~~Ritornando agli scartafacci vaticani, occorre dire, però, che la scelta della prima stesura è scaturita, nel nostro caso, dalla valutazione della natura particolare di queste carte, una buona parte delle quali contiene trascrizioni in pulito, con nessuna o poche correzioni e varianti collocate in margine o nell'interlinea. Va da sé che la prospettiva diacronico-evolutiva che abbiamo inteso privilegiare prospettiva diacronico-evolutiva che abbiamo inteso privilegiare abbia richiesto la messa a punto di accorgimenti particolari per la presentazione di quei testi che il Codice trasmette o in abbozzo (12 [194], 13 [197], 15 [323], 61 [F5], 63 [2681], 65 [324], 66 [E8], 75 [TE]),<sup>1</sup> o in trascrizioni che sconnano a tratti, anche molto limitati, nella vera e propria rielaborazione (60 [2682], 74 [TC III]). I versi, singoli o a gruppi, che questi componimenti presentano cancellati appena scritti (o dopo qualche correzione), nonché seguiti da una nuova stesura, sono stati riprodotti in corsivo all'interno del testo, e contrassegnati con una lettera dell'alfabeto che, ripetuta nell'apparato, individua la fascia di registrazioni riguardanti il testo respinto. Occasionalmente, all'interno di queste redazioni in~~

1. A questi testi vanno aggiunti il 64 [E7] e il 67 [E9] che, pur essendo certamente prime stesure, non presentano, a eccezione di un verso sospeso (67 [E9], 9), nessuno degli elementi strettamente pertinenti alla fenomenologia dell'abbozzo.

~~Orsivo la stessa lettera dell'alfabeto, ma di forma minuscola, indicando eventuali sotto-redazioni (vedi 74 [TC III], D d). Lo stesso espediente è stato adottato per rappresentare la sirna del sonetto 8 [192], trascritta per errore in 7 [191], e la prima stesura dei vv. 9-11 del sonetto 36 [150]. Analogamente, abbiamo fatto uso del corsivo per rappresentare quelle parti di testo, formate da uno o più versi, la cui rielaborazione, pur senza produrre stesure fisicamente distinte, ha segnato nondimeno una battuta d'arresto nel processo compositivo, come indicano i versi immediatamente successivi, che, per sintassi, senso e a volte anche per sistema rimico, presuppongono le correzioni introdotte nei versi precedenti (vedi, per esempio, 15 [323] B; 63 [2681], D 9 e E 12; 75 [TE], P 122).~~

In assenza di indizi di natura sintattica, rimica o più semplicemente grafica, relativi cioè alla posizione di una lezione correttiva, la sincronia tra stesura del testo e sua correzione può essere rivelata da altri elementi. È questo il caso, per esempio, degli ultimi due versi (76-7) dell'ultima stanza della canzone 60 [2682], disposti come segue sulla c. 120<sup>v</sup>:

76<sup>a</sup> 76<sup>b</sup>  
 77<sup>a</sup> 76<sup>c</sup>  
 77<sup>b</sup>

Mentre, dunque, la posizione di 76<sup>a</sup> rispetto a 76<sup>b</sup> non lascia dubbi circa la sua natura di correzione *currenti calamo*, per quel che riguarda 76<sup>c</sup> e 77<sup>b</sup>, a dimostrare la loro anteriorità rispetto alla stesura del congedo è la regolarità dello spazio interlineare che separa il v. 77<sup>b</sup> sia dalla riga precedente (occupata dai vv. 77<sup>a</sup> e 76<sup>c</sup>), sia dalla riga successiva del conmiato. Per questa ragione i cinque versi vengono pubblicati come segue:

A 76<sup>a</sup>  
 B 76<sup>b</sup>  
 77<sup>a</sup>  
 76<sup>c</sup>  
 77<sup>b</sup>

Abbiamo ritenuto opportuno, infine, registrare allo stesso modo anche il cancellato frammento incipitario di 8 versi che precede sulla carta 13r il primo abbozzo della canzone 63 [2681]: occorre

## TESTO

Criteri di edizione adottati da Laura Paolino

### Veste grafica

Per quanto riguarda la veste grafica la Paolino ha optato per una conservazione il più fedele possibile della grafia originale attenendosi ai seguenti criteri :

- conservazione dell'alternanza dei grafemi v e u, indifferentemente usati dal Petrarca per la consonante labiovelare e per la vocale ;

- conservazione di i o j, impiegata quest'ultima solo in fine di parola ;

- conservazione della grafia prompti, giacque, piancer ; non si è voluto incrementare la serie di n prelabiali (di fronte a b e a p) ;

- conservazione di h : nei gruppi ph (nimpha / e), th (thauro), ch (anchora, fiancho), gh (rimangho), y (tygre), x (extrema, dextro) ;

- conservazione di t seguita da i innanzi a vocale per l'affricata (ts, df), dell'affricata seguita da i in potenzia, dell'occorrenza di ç (belleçça, sença), dei gruppi ct (invicto), pt (Neptuno) ;

- conservazione delle consonanti semplici e delle doppie (addorno) ;

- adeguamento all'uso dell'autografo per l'impiego delle maiuscole e delle minuscole (per es. adamo), anche se talvolta le forme non sono facilmente distinguibili l'una dall'altra (per es. o, p). Nel caso di una maiuscola che viene dopo una forte pausa sintattica la si conserva (per es. 4, 1 Almo sol, Quella luce ch'io sola amo). In alcuni casi l'uso della maiuscola non sembra avere altra funzione che quella di dar rilievo a nomi comuni (nella sua precedente edizione del 1996 la Paolino non conservava la maiuscola per i nomi comuni). Il Petrarca aveva l'abitudine di usare le maiuscole all'inizio del verso;

- scioglimento di tutte le abbreviazioni in parentesi tonde (per es. 5, 1 fro(n)de ; la Paolino non si atteneva a questa regola nell'edizione del 1996). Là dove c'è incertezza nello scioglimento ha preferito lasciare la forma abbreviata (per es. cor in margine per correxi o corrige) registrando le proposte di scioglimento avanzate dai precedenti editori. Grossi problemi sono stati posti dallo scioglimento della nota tironiana ] (= et, e, ed ; l'uso di ed da parte del Petrarca è attestato limitatamente al ventennio 1348-1368). La Paolino, considerato il diverso uso nel tempo di et, e, ed da parte del Petrarca, sceglie di svolgere ] (= et) tra parentesi tonde, soluzione già accolta da Contini nell'edizione del Vat. lat. 3195 (=V<sup>1</sup>) del 1949. Uno scioglimento particolare, che modifica in parte la lettura tradizionale del testo, è quello di co in co(m) invece di co(n). Un'abbreviazione molto frequente per introdurre le varianti è costituita da una l attraversata da un tratto obliquo in modo da formare una specie di V (l). Tale compendio è stato sciolto in (ve)l ;

- segnalazione del raddoppiamento fonosintattico (alcune particelle lasciano traccia di sé raddoppiando per assimilazione la consonante iniziale della parola successiva) con un punto in alto (°) (per es. da \*llunge, co \*llei) ;

- molto limitati gli interventi sul testo, la maggior parte dei quali consiste in emendazioni di errori, quasi sempre trascorsi di penna, debitamente segnalati in apparato : per es. 5, 12 tolle corretto in tolle :

- segnalazione delle parole o delle lettere non più leggibili a causa di macchie, mutilazioni ecc., tra parentesi quadre (per es. 4, 5 Al suo amor [...] chiamo con segnalazione in apparato della lettura di precedenti studiosi), delle parti di testo mancanti rispetto alla redazione finale trasmessa da V<sup>1</sup> (Vat. lat. 3195) con tre asterischi (\*\*\*), della sospensione sintattica con una fila di punti ;

- adozione del canone seguito dal Contini nella sua edizione del 1949 per l'interpunzione : un compromesso tra l'esigenza di un'interpretazione moderna e l'aspirazione a riprodurre in essa, nei limiti del possibile, la punteggiatura dell'originale ("un segno - nei casi più favorevoli lo stesso segno - possibilmente là dove lo mise il 3195, e possibilmente soltanto là"). L'interpunzione propria del Petrarca non si allontana molto da quella dei contemporanei. I segni adottati dal Petrarca sono in gradazione d'intensità : la virgola (/), il punto e virgola (! oppure anche il /), il punto (.), il punto interrogativo (¿) di uso non frequente e in qualche caso esteso alla proposizione esclamativa, il punto attraversato da virgola/in cui il Ricci ha riconosciuto una variante del segno !, usata per introdurre una proposizione strettamente dipendente, per il senso, dal membro che la precede (P. G. Ricci, *L'interpunzione di Petrarca*, "La rinascita", VI 1943, pp. 271, 284).

### APPARATO

I testi sono pubblicati nella redazione più antica trasmessa dal manoscritto Vat. lat. 3196, con varianti e correzioni registrate in un apparato evolutivo disposto in calce ai singoli componimenti (per la motivazione della scelta vd. ed. Paolino pp. 157-158 qui allegate).

Nell'apparato è registrato in forma sinteticamente discorsiva tutto ciò che riguarda l'elaborazione del testo, in primo luogo le varianti e le correzioni, che vengono presentate nell'ordine, apparente o congetturale, in cui furono introdotte dal Petrarca. Le correzioni, termine con il quale si indicano quelle lezioni introdotte per sostituirci altre, cancellate oppure sottolineate (la sottolineatura equivale alla cancellatura) sono generalmente registrate di seguito alla lezione respinta e introdotte dal segno > . Tutte le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi tonde come nel testo ; nelle abbreviazioni per iniziale o posta tra due punti, questi ultimi sono conservati anche dopo la soluzione del compendio (per es. 5, 12 .(ve)l.). Delle lezioni corrigenti viene indicata nell'apparato anche la posizione, quando essa è diversa dalla collocazione più frequente e naturale, cioè nell'interlinea superiore (per es. 5, 3 Stassi a cui par no(n) fu scritto sul marg. sinistro e riferito alla lezione respinta con un segno di richiamo).

o lettera unica

Un tipo di correzione frequente è costituito dalle correzioni su rasatura. La Paolino rettifica in più di un caso i rilevamenti di queste rasure fatti da Appel (1891). La segnalazione della rasatura è accompagnata talvolta dalla registrazione della *scriptio inferior* non di rado leggibile soltanto con l'aiuto della lampada a raggi ultravioletti (per es. 5, 2 sola al bel è scritto su rasatura di al suo fido), in alcuni casi se ne registra la lettura dei precedenti editori (per es. 5, 3 Verdeggia è scritto su rasatura e in parte fuori allineamento : la lezione sottostante è letta Viuesi da Appel 1891) : Molto spesso della lezione sottostante non si vede niente, oppure si vede soltanto qualche lettera o parte di essa.

Le varianti, cioè le lezioni proposte come alternative ad altre non ancora rifiutate, sono quasi sempre introdotte dall'annotazione vel (per es. 5, 12 nel marg. destro, scritta su quattro righe, la variante .(ve)l. cresce me(n)tre ch'io parlo e agli occhi tolle, successivamente cancellata con una riga verticale) e , in alcuni casi, accompagnate da brevi postille registrate anch'esse in apparato. Come per le correzioni anche per le varianti è indicata la collocazione, quasi sempre in margine o nell'interlinea, anche se non mancano esempi di varianti currenti calamo, cioè situate all'interno del verso, sulla stessa riga di scrittura. Alcune di queste varianti sono precedute da un semplice hic placet. Si incontrano casi in cui le



2/4

varianti sono promosse in un secondo momento a correzioni o, viceversa, casi in cui le varianti sono respinte a favore della lezione precedente (è il caso di 5, 12 in cui (ve)l. cresce me(n)tre ch'io parlo e agli occhi tolle è cancellato a favore della lezione precedente crescendo me(n)tr'io parlo, agli occhi ttolle).

Tra parentesi quadre sono state racchiuse le lettere e le parole non più decifrabili, ma lette dai precedenti editori del codice (per es. 4, 5 dopo amor una o due lettere nascoste da un tratto cancellante, decifrate ti da Ubaldini 1642, i da C. Appel e Polaez 1910) e dai suoi collezionatori e lettori cinquecenteschi come lo scriba di C (= ms. Casanatense 924). Nell'apparato viene regolarmente segnalata l'origine della lacuna (macchie di inchiostro, macchie di umidità, rifilature dei margini delle carte, cancellature che coprono interamente il testo respinto, falle della carta), a meno che la mancata lettura non dipenda da uno schiarimento fisiologico dell'inchiostro.

All'interno dell'apparato trovano posto anche le annotazioni latine strettamente pertinenti a singole parti del testo come per es. a 4, 9 sul marg. sinistro la postilla, cancellata con due tratti, at(tende) illu(m), riferita forse alla lezione erasa su cui poi è stato scritto humil.

Nell'apparato sono ospitate numerose informazioni di carattere paleografico come per es. il cambio di inchiostro, le parole scritte interamente, o in parte, sopra o sotto il rigo per mancanza di spazio, l'improvvisa e marcata riduzione del modulo di scrittura (per es. 5, 5 a mirarla : scritto su rasura in una grafia compressa per mancanza di spazio).

#### POSTILLE

Nella seconda fascia dell' edizione sono state raccolte le annotazioni in latino, ma anche in volgare che si riferiscono ai testi nella loro interezza come per esempio le postille che ne tramandano la data di composizione o di trascrizione, quelle che illustrano l'occasione in cui furono composti (per es. 73, P1 sopra il sonetto : Ad d(omi)num Agap(itum) . cu(m) q(ui)b(us)da(m) munusculis. q(ue) ille n(on) potuit i(n)duci ut accip(er)[et]/ die natal [.] / mane. 1338 . (Agapito è identificabile con Agapito Colonna), l'indicazione del trascrittore (per es. 5, P1 Sopra il sonetto, nel margine sinistro della carta : tr(anscriptus) p(er) Io(hannem) . Rientrano nella sezione postille anche le sigle alfabetiche o numeriche introdotte per indicare l'ordine di trascrizione di alcuni componimenti (per es. 5, P2 Sotto P1 : Y), le annotazioni-commento utili alla rielaborazione del testo.

#### NOTE

In quest'ultima parte dell'edizione sono state raccolte informazioni di carattere vario, la maggior parte riguardanti i segni di cancellatura che attraversano i testi (per es. 5 Note : Il sonetto è cancellato con tre linee oblique). Sono registrati tra le note, inoltre, i segni usati per separare tra loro due componimenti contigui (es. 14 e 15 Note : La canzone, cancellata con un tratto verticale, è separata dal sonetto precedente per mezzo di una riga spezzata), le postille oggi completamente scomparse, ma lette dai precedenti editori (per es. 47 Note : Nel margine sinistro della carta Appel 1891 legge una F, oggi invisibile anche ai raggi ultravioletti).

251

da Francesco Petrarca, *Il codice degli affetti*, a c. di L. Paolino, Milano-Napoli, R. Ricciardi ed., 2000.

4 [1881]

C. 10

- 1 Almo sol, Quella luce ch'io sola amo,
- 2 Tu prima amasti, al suo fido soggiorno
- 3 Vivesi or senza par, poi che l'addorno
- 4 Suo male (et) nostro uide i(n)prima adamo.
- 5 Stiamo a uederla: Al suo amor [...] chiamo
- 6 Che già seguisti; or fuggi (et) fai d'intorno
- 7 Ombrire i poggi, (et) te ne porti il giorno,
- 8 (Et) fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.
- 9 L'ombra che cade da quel'humil colle,
- 10 Que fauilla il mio soave foco,
- 11 Que 'l gran lauro fu picciola uerga,
- 12 Crescendo a poco a poco, agli occhi tolle
- 13 La dolce uista del beato loco
- 14 Que 'l mio cor co la sua do(n)na alberga.

5. amor, scritto su rasura, è seguito da una o due lettere nascoste da un tratto cancellante, decifrate ti da UBALDINI 1642, i (cioè i' chiamo) da C, Appel 1891 e Petrarz 1910; chiamo è sormontato da due lettere cancellate che Appel marg. sinistro e collegato al testo da opportuno rinvio) 9. humil è scritto su lu(m), riferita forse alla lezione erasa

NOTE  
Il sonetto è cancellato con tre linee oblique.

5 [1882]

C. 10

- 1 Almo sol, quella fro(n)de ch'io sola amo,
- 2 Tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
- 3 Verdeggia, (et) senza pari poi che l'addorno
- 4 Suo male (et) nostro uide i(n) prima adamo.
- 5 Stiamo a mirarla: i' ti pur p(re)go (et) chiamo,
- 6 O sole; (et) tu pur fuggi, (et) fai d'intorno
- 7 Ombrire i poggi, (et) te ne porti il giorno,
- 8 (Et) fugg(e)n(do) mi toi quel ch'i' più bramo.
- 9 L'ombra che cade da quel'humil colle,
- 10 Que fauilla il mio soave foco,
- 11 Que 'l gran lauro fu picciola uerga,
- 12 Crescendo me(n)tr'io parlo, agli occhi tolle
- 13 La dolce uista del beato loco,
- 14 Que 'l mio cor co la sua do(n)na alberga.

2. sola al bel è scritto su rasura di al suo fido; sola al bel > al suo bel > sola al bel: quest'ultima correzione è scritta sopra la riga, a sinistra di al suo bel cancellato 3. Verdeggia è scritto su rasura e in parte fuori allineamento: la lezione sottostante è letta Vivesi da Appel 1891; Verdeggia (et) senza pari > Stassi a cui par no(n) fu (scritto sul marg. sinistro e riferito alla lezione respinta con un segno di richiamo); cancellate anche la correzione marginale e le parole poi che l'addorno, Petrarca ha ripristinato la precedente lezione: Verdeggia (et) senza par poi che l'addorno (scritta sopra il sonetto e collegata al testo con un segno di richiamo) 5. a mirarla: scritto su rasura in una grafia compressa per mancanza di spazio (piccola falla della carta nell'inter. sup.) 12. me(n)tr'io parlo: su rasura; tolle: sul ms. tolle; nel marg. destro, scritta su quattro righe, la variante (ve)l. cresce me(n)tre ch'io parlo e agli occhi tolle, successivamente cancellata con una riga verticale

POSTILLE  
1. Sopra il sonetto, nel margine sinistro della carta: r(anscriptus) p(er) Io(hannem)  
2. Sotto Pr.: Y.

da A. Romano, *Il codice degli affanni (Vat. lat. 3196) di F. Petrarca*,  
 Roma, G. Boringhieri ed., 1955, pp. 5-4.

## ALMO SOL, QUELLA FRONDE CH'IO SOLA AMO

[CLXXXVIII]

Almo sol, quella fronde ch'io sola amo  
 Tu prima amasti, or sola al bel soggiorno  
 Verdeggia, e senza par, poi che l'addorno  
 4 Suo male e nostro vide in prima Adamo.  
 Stiamo a mirarla. I' ti pur prego e chiamo  
 O sole, e tu pur fuggi, e fai d'intorno  
 Ombrare i poggi, e te ne porti il giorno,  
 8 E fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.  
 L'ombra che cade da quel humil colle,  
 Ove favilla il mio soave foco,  
 Ove 'i gran lauro fu picciola verga,  
 12 Crescendo mentr'io parlo a gli occhi tolle  
 La dolce vista del beato loco,  
 Ove 'l mio cor co la sua donna alberga. V<sub>1b</sub>, V<sub>2</sub>

Almo sol, quella luce ch'io sola amo,  
 Tu prima amasti, al suo fido soggiorno  
 Stassi a cui par non fu, poi che l'addorno  
 4 Suo male e nostro vide in prima Adamo.  
 Stiamo a vederla. Al suo amor ti richiamo,  
 Che già seguisti, or fuggi, e fai d'intorno  
 Ombrare i poggi, e te ne porti il giorno,  
 8 E fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.  
 L'ombra che cade da quel humil colle  
 Ove favilla il mio soave foco,  
 Ove 'l gran lauro fu picciola verga,  
 12 Crescendo a poco a poco agli occhi tolle  
 La dolce vista del beato loco,  
 Ove 'l mio cor co la sua donna alberga. V<sub>1a</sub>

V<sub>1</sub> ha del sonetto due redazioni (a e b), di cui la prima cancellata con tratti di penna da destra a sinistra, obliquamente.

- |   |                       |  |                 |
|---|-----------------------|--|-----------------|
| 1 | Almo sol              | Quella luce ch'io sola amo                   | V <sub>1a</sub> |
|   | Almo sol              | quella fronde                                | V <sub>1b</sub> |
| 2 | Tu prima amasti       | al suo fido soggiorno                        | V <sub>1a</sub> |
|   |                       | or [sola al bel]                             |                 |
|   |                       | [al suo bel]                                 |                 |
|   |                       | sola al bel                                  | V <sub>1b</sub> |
| 3 | Vivesi or senza par   | poi che l'addorno                            | V <sub>1a</sub> |
|   |                       | [(Verdeggia e senza pari) poi che l'addorno] |                 |
|   |                       | Stassi a cui par non fu                      |                 |
|   | Verdeggia e senza par | poi che l'addorno                            | V <sub>1b</sub> |
| 5 | Stiamo a vederla      | Al suo [amor i' chiarno]                     | V <sub>1a</sub> |
|   |                       | amor ti richiamo                             | V <sub>1b</sub> |
|   |                       | mirarla I' ti pur prego e chiamo             |                 |
| 6 | Che già seguisti or   | fuggi e fai d'intorno                        | V <sub>1a</sub> |
|   | O sole e tu pur       |  | V <sub>1b</sub> |

12 **Crescendo a poco a poco agli occhi tolle** V<sub>1a</sub>  
 [cresce mentre ch'io parlo e agli occhi tolle]  
**mentr'io parlo** V<sub>1b</sub>

4. adamo V<sub>1ab</sub>; Adamo V<sub>2</sub>; 8. E V<sub>1</sub>; Et V<sub>2</sub>; 12. tolle V<sub>1b</sub>;  
 tolle V<sub>1a</sub>, V<sub>2</sub>.

1. Almo sol. Quella V<sub>1a</sub>; Almo sol quella V<sub>1b</sub>; Almo sol, quella V<sub>2</sub>;  
 2. amasti V<sub>1b</sub>; amasti, V<sub>1a</sub>, V<sub>2</sub>; soggiorno. V<sub>1b</sub>; soggiorno V<sub>1a</sub>, V<sub>2</sub>;  
 3. par, V<sub>1ab</sub>; par V<sub>2</sub>; addorno V<sub>1ab</sub>; addorno. V<sub>2</sub>; 5. chiamo. V<sub>1b</sub>;  
 chiamo V<sub>1a</sub>, V<sub>2</sub>; 6. d'intorno. V<sub>1b</sub>; d'intorno V<sub>2</sub>; 9. colle V<sub>1ab</sub>;  
 colle, V<sub>2</sub>; 10. foco V<sub>1a</sub>; foco, V<sub>1b</sub>; foco. V<sub>2</sub>; 12. Crescendo,  
 mentr'io parlo, V<sub>1b</sub>; Crescendo mentr'io parlo V<sub>2</sub>; tolle. V<sub>1b</sub>;  
 tolle V<sub>1a</sub>, V<sub>2</sub>; 13. loco. V<sub>1a</sub>; loco, V<sub>1b</sub>, V<sub>2</sub>.

V<sub>1</sub> - Nel margine sinistro, leggermente più in alto del v. 1 b, l'indicazione: *transcriptum per Johannem*; poco sotto, una sigla *y*, usata forse per indicare l'ordine di trascrizione (cfr. VATT, p. xvii).

In corrispondenza del v. 11 a, l'avvertenza *attende illum*, poi cancellata, si riferiva probabilmente alla parola che in precedenza stava invece di *humil*, che infatti è scritto su rasura. Quanto al punto che sta all'altezza del v. 9 (a e b) PEL lo mette in relazione con l'avvertenza suddetta: è invece il consueto segno grafico per indicare la divisione tra le quartine e le terzine (cfr. MOD, p. xxviii).

In b, *verdeggia* (3); *a mirarla* (6); *mentr'io parlo* (12) su rasure.

V<sub>2</sub> - Di mano del copista. Al v. 3, la prima *d* di *addorno* «è scritta dalla stessa mano nell'interlineo» (MOD, p. 91, nota 3).

Del sonetto (dopo il capoverso) è indicata anzitutto la numerazione all'interno di RVF (188), e poi riprodotto il testo nella versione definitiva trasmessa dal ms., corredato dell'apparato di passaggio da V<sub>1</sub> (Vat. Lat. 3196) a V<sub>2</sub> (Vat. Lat. 3195). Nel nostro caso, le stesure del componimento presenti nel codice degli abbozzi sono due, e due, perciò, i testi pubblicati dall'editore (V<sub>1a</sub> e V<sub>1b</sub>): precede la seconda redazione, ultima in ordine di tempo e coincidente con la versione accolta nel Vat. Lat. 3195). Nell'apparato "genetico" Romanò torna sugli interventi correttori del Petrarca, segnalando in neretto «la lezione corrigente che coincide con la lezione definitiva», fra parentesi quadra le lezioni corrette, e in tondo normale la lezione corrigente non definitiva.

Dopo Romanò, il prezioso reperto Vaticano ha continuato a essere oggetto di attenzioni e cure testuali. Fra tutte, spicca l'organica ricostruzione di Laura Paolino, una monografia che ha ripercorso la storia "materiale" del manoscritto, e fissato impeccabilmente il suo legame genetico e strutturale con le diverse redazioni del *Canzoniere*. Nel ripubblicarne il contenuto, la scelta dell'editrice si è però modellata sull'edizione De Robertis dei *Canti leopardiani*:

In questa edizione i testi di V<sub>2</sub> sono pubblicati nella redazione più antica trasmessa dal manoscritto, con varianti e correzioni registrate in un apparato evolutivo, sistemato in calce ai singoli componenti. La decisione di presentare come testo base la prima stesura documentata da V<sub>2</sub>, privilegiando il punto di partenza dell'elaborazione testuale, si colloca decisamente ai margini della pratica e degli orientamenti tradizionali della cosiddetta «filologia degli scartafacci», che, come è noto, tende a proporre come testo di riferimento l'ultima stesura d'autore. [...] Una prospettiva radicalmente nuova è stata aperta, tuttavia, dall'edizione leopardiana curata da Domenico De Robertis (Il Polifilo, Milano 1984), ai cui principi informativi può essere avvicinata [...] la presente edizione. (L. Paolino, "Criteri di edizione", pp. 157-158)

27

T V<sub>1b</sub>

Codice Vat. Lat. 3196, f. 1v

Almo pl. O uella luce ch'io pla imo  
 vniuersi ei fengi pur poi che Libano  
 imo in strano a uerba. Almo a ~~strano~~ imo  
 ombra in peggiora e tene pora regno.  
 Lombrin d'occe di quel ~~colle~~ colle  
 Ouelgrin lauro fu picciola uerba  
 Landor infra bellato loco.

Cu pienta imasta al suo fido peggioro  
 suo male imofno uel ~~primu~~ adimo.  
 degna sequisti or fuggi in su d'incerto  
 e fuggendo tu tera que di piu brimo.  
 oue fucilla ihue faue fero  
 Ciependo apora puo igliuodirelle  
 Ouedmo cor'ala sua ama allegra.

Almo fel quella ~~ho~~ ho chio pla imo.  
 S'uno ammazza. ~~scopur~~ scopur e d'una  
 Ombra in peggiora e tene pora regno.  
 Lombrin d'occe di quel humil colle  
 Ouelgrin lauro fu picciola uerba  
 Landor infra bellato loco

Cu pienta imasta al suo fido peggioro  
 suo male imofno uel ~~primu~~ adimo.  
 degna sequisti or fuggi in su d'incerto  
 e fuggendo tu tera que di piu brimo.  
 oue fucilla ihue faue fero  
 Ciependo apora puo igliuodirelle  
 Ouedmo cor'ala sua ama allegra.

Si mea qui leggori die nefus aruo  
 chum buer bacino e pedic hore fente  
 Misero mondo infabile e pretorio  
 ante ma fid'oe toho e or' selente  
 Oia la forma muglior die uue adona  
 to sue bell'egge agrior puo miamonin  
 Qual ella e certu amual mte d'aman

fuggir come ombra no uier pulente  
 ch'arbare e dala nelament' seruo  
 Reluano e acceo dimet pur sua sene  
 Cal d'egge terra. no g'egge e s'br anene  
 uia sempre su nel alto cado  
 e no pol'eg pens'ar cangurando il p'elo  
 Qual auerit' il suo leq'adno uel

carpe the  
 me d'ingur  
 lo e ingur  
 ihu tolle