

I quaderni di
PRASSI ECDOTICHE
DELLA MODERNITÀ LETTERARIA

1
2016

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

Ledizioni 

I quaderni di
PRASSI ECDOTICHE
DELLA MODERNITÀ LETTERARIA

1
2016

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

LEDIZIONI

DIRETTORE:

Alberto Cadioli, Università degli Studi di Milano

RESPONSABILE EDITORIALE:

Virna Brigatti, Università degli Studi di Milano

COMITATO SCIENTIFICO:

Christian Del Vento, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Paolo Di Iorio, Institut des Textes et Manuscrits Modernes (CNRS / École normale supérieure)

Bruno Falchetto, Università degli Studi di Milano

Giuseppe Frasso, Università Cattolica, Milano

Maria Antonietta Grignani, Università degli Studi di Pavia

Paola Italia, Sapienza - Università di Roma

Giulia Raboni, Università degli Studi di Parma

Carla Riccardi, Università degli Studi di Pavia

William Spaggiari, Università degli Studi di Milano

Paolo Squillacioti, Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR)

INTERVENTI REDAZIONALI:

Maria Rita Mastropaolo, Università degli Studi di Milano

I quaderni di PRASSI ECDOTICHE DELLA MODERNITÀ LETTERARIA

1/2016, Ledizioni 2016

ISBN Cartaceo: 9788867055449

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/PEML>

Volume pubblicato con l'utilizzo dei fondi del Piano di Sostegno alla Ricerca 2015, legati al progetto Archivi della cultura artistica e letteraria della modernità

Ledizioni SRL

Via Alamanni, 11

20141 Milano

tel 0245071824 fax 0242108107

info@ledizioni.it

www.ledizioni.it

Indice

Editoriale

Seminario “Prassi Ecdotiche” 2015: *Quale edizione per quale lettore?*

Giulia Raboni, <i>E quale lettore per quale edizione?</i>	3
Paola Italia, <i>Il lettore Google</i>	13
Paolo Squillacioti, <i>L'edizione di Sciascia, i suoi lettori</i>	27

Intorno al seminario: commenti e riflessioni

Isabella Grisanti, <i>«Questo matrimonio s'ha da fare»: filologia e redazione editoriale</i>	45
Virna Brigatti, <i>Lettori e filologi: alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale</i>	47

Saggi e accertamenti testuali

Barbara Tanzi Imbri, <i>Quattro edizioni degli Amori di Ludovico Savioli pubblicate da Remondini nel 1789</i>	69
Giovanni Biancardi, <i>La redazione definitiva della Bassvilliana e il suo testo critico</i>	83
Giovanni Biancardi, <i>Noterella sulle edizioni dell'ode pariniana A Silvia</i>	99
Giulia Ravera, <i>Studiare Foscolo. Stato dell'arte nella critica foscoliana</i>	105
Sabina Ghirardi, <i>La voce delle postille “mute”. I notabilia manzoniani alle commedie di Giovan Maria Cecchi</i>	131

Convegni aperti

Virna Brigatti, <i>Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura</i>	215
Alberto Cadioli, <i>Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore</i>	231
Maria Rita Mastropaolo, <i>«It cannot be considered a finished work». Le donne di Messina di Elio Vittorini</i>	245
Damiano Rebecchini, <i>Il traduttore come autore</i>	257

Editoriale

La decisione di pubblicare on line, sulla piattaforma Open Access dell'Università degli Studi di Milano, la rivista «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» (<http://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index>), aveva un primo obiettivo: quello di permettere, grazie alla possibilità di pubblicare senza il limite delle scadenze dei periodici tradizionali e grazie alla possibilità di aprire possibili dibattiti in tempo pressoché reale, uno scambio immediato tra studiosi che si occupano di trasmissione dei testi nell'epoca della “modernità letteraria” (o dell'editoria moderna, per utilizzare una categoria appartenente alla storia del libro che introduce implicitamente le caratteristiche di pubblicazione di un'età compresa tra il secondo Settecento e il XXI secolo).

La scelta di dedicare una rivista alle prassi ecdotiche prendeva atto dell'importanza assunta negli ultimi anni, nel vasto campo della filologia della letteratura italiana, dagli studi sui testi a stampa e sulle carte d'autore e della particolare attenzione per nuove riflessioni metodologiche e critiche che andavano ad aggiungersi, con la loro specificità, a quelle stabilizzate da tempo nell'ambito della critica testuale. L'importanza di questi campi di indagine si era per altro già dimostrata anche nel consolidarsi della proposta di incontri seminariali che dal 2008 si tengono presso l'Università degli Studi di Milano, e in particolare, oggi, nel dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici, con il nome – appunto – di *Prassi ecdotiche. Seminari filologici in memoria di Giovanni Orlandi*.

La rivista «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» ha preso quindi le mosse da questi incontri e pone al centro dei propri interessi l'approfondimento degli studi sulle modalità di edizione dei testi, e, in riferimento a queste ultime, attraverso gli strumenti della filologia dei testi a stampa e della filologia d'autore, delle questioni inerenti le fasi della scrittura, gli autografi e i loro diversi stati

testuali, la prima stampa e le successive, le scelte degli autori, le decisioni degli editori, le postille di lettura, per dare un indicativo sommario di possibili argomenti. L'invito rivolto agli studiosi (pensando anche ai più giovani) è quello di dar conto, attraverso la rivista, di riflessioni teoriche e di esperienze di lavoro, di aprire dibattiti e di segnalare iniziative in corso, in Italia e all'estero.

Alla chiusura del numero 1(2016), ossia con la definitiva sistemazione dei testi in una struttura con numero di pagine progressivo, non più modificabile e a scadenza annuale, si è deciso – anche per l'interesse dimostrato da molti nei confronti della pubblicazione – di dare alle stampe le principali sezioni di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» (nel frattempo diventata, negli scambi epistolari e nelle conversazioni, PEML), in particolare quelle che offrono alla lettura saggi teorici e approfondimenti testuali: dunque la sezione che raccoglie gli interventi ai citati seminari o ad altri convegni e iniziative scientifiche e la sezione di saggi e accertamenti testuali, dedicata a singoli testi e a singoli autori (mentre le rubriche, le recensioni, le rassegne restano solo nella pubblicazione on line).

Nascono così i *Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, volumi a stampa ospitati nella collana “Consonanze” del dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici. Tali volumi permettono di fissare su carta, riconducendoli quindi a una più tradizionale materialità, quegli studi e quei dibattiti che, proprio per la dinamicità delle pubblicazioni ospitate sulla piattaforma Open Access, hanno permesso di costruire e sviluppare, nel corso dei mesi precedenti, la fisionomia del primo numero della rivista. Rilanciando così riflessioni e occasioni di confronto.

SEMINARIO “PRASSI ECDOTICHE” 2015:
QUALE EDIZIONE PER QUALE LETTORE?

E quale lettore per quale edizione?

Giulia Raboni

Il tema della “edizione per quale lettore” è particolarmente angoscioso, credo, soprattutto per chi opera nel campo della ecdotica, perché se è vero che lo sforzo della ricerca è ampiamente compensato dal piacere delle scoperte che si fanno nel corso del lavoro – e dunque dalla gioia della ricerca pura, e ancora dalla salda convinzione di compiere quello che è il primo passo fondamentale, per qualsiasi operazione critica, ossia la costituzione di un testo sicuro –, non si può però negare che spesso il risultato di questo lavoro non sia una totale ridefinizione del testo, ma spesso un aggiustamento che, per quanto importante, perlopiù non è facilmente sensibile all’utente medio. Ancor di più, forse, il disagio tocca chi si occupa di edizioni genetiche, dove in generale la ricaduta sul testo ultimo e canonico è nulla (salvo naturalmente la possibilità attraverso il confronto di individuare errori d’autore o sfuggiti all’autore nel corso delle operazioni tipografiche) e dunque il materiale presentato non può che essere “sfruttato” attraverso un’operazione critica. Di fronte a momenti, non diciamo di crisi, ma certo di ridefinizione del rapporto con la tradizione culturale, e letteraria soprattutto, è dunque facile che sia lo stesso editore a porsi la domanda se il suo contributo di studioso non possa, e debba anzi, essere rivolto a un’opera di divulgazione più ecumenica o almeno non così ristretta quale si configura l’edizione critica, spesso anche per la reale ostilità degli apparati e della tecnicità del discorso.

Da qui, e me ne scuso, l’esiguità e il carattere dubbioso del mio intervento, incertezza a cui si deve anche imputare il rovesciamento del

titolo dell'incontro, non "Quale edizione per quale lettore?", ma "Quale lettore per quale edizione?"; intendendo suggerire (ma, ripeto, in maniera molto incerta e interrogativa) che forse il problema non è, ora, come andare verso i lettori attraverso un'opera di semplificazione delle edizioni critiche, operazione che credo possa essere compiuta fino a un certo punto, ma come ricreare un pubblico in grado di accedere a quel tipo di edizioni, e insomma sollecitare nei lettori una tensione e curiosità al sapere che deve nascere da quella che Contini definiva la sensazione straniante procurata dal contatto diretto coi testimoni, ossia dalla percezione della distanza storica e culturale che separa la nascita di quel testo dalla edizione che abbiamo fra le mani. Tale sollecitazione non può che essere innescata attraverso le edizioni più correnti – rivolte cioè a un pubblico non scientifico – che dovrebbero costituire una sorta di grado intermedio di rielaborazione, proprio sfruttando gli studi specialistici. Ci si può allora chiedere se questo avviene, e in caso di risposta negativa quale sia l'ostacolo, e se dunque, in ultima analisi – e qui mi restringo al campo della filologia d'autore, con il quale ho maggiore consuetudine e che è stato oggetto in anni recenti di dibattiti e critiche in parte anche condivisibili – se abbia un senso – e quale – produrre edizioni di questo tipo, in che misura riteniamo che la ricostruzione genetica del farsi di un testo, e insomma analiticamente distesa negli apparati critici, possa essere utile a rivedere, integrare la nostra comprensione e dunque possa essere recuperata in qualche forma nelle edizioni non specialistiche.

Certo, il problema dei commenti, soprattutto nelle edizioni non scientifiche, non può essere risolto con ricette univoche, e deve misurarsi non soltanto con quello che sta avvenendo nel mondo della scuola e delle università (e nel mondo in generale), ma ancora con la politica editoriale delle case editrici, a loro volta in crisi e in genere poco disposte a investire su nuove edizioni ma bisognose di avere nel loro catalogo le opere più importanti. Il che provoca perlopiù edizioni 'copia e incolla' da un lato, o dall'altro commenti che privilegiano aspetti meno trattati in altri testi per offrire una novità rispetto alla concorrenza o semplicemente per giustificare la necessità di una nuova edizione.

Ma anche nelle ipotesi più volenterose, resta difficile stabilire la 'giusta dose' e il taglio da dare al commento, specie per testi che presentano una tradizione esegetica amplissima. Giustamente Francisco Rico considera l'operazione di commento come intesa a fornire tutto (e solo ciò) che è necessario a dare al lettore odierno le competenze che l'autore

presupponeva nei suoi lettori e che oggi non viene più percepito (rimandi a testi allora conosciuti, allusioni storiche, costrutti linguistici allora correnti ecc.). È una impostazione in linea di principio corretta, ma non priva di problematicità. Intanto perché, come è stato più volte sottolineato, non è possibile in una edizione moderna riprodurre tutto ciò che allora preorientava nella lettura di un'opera: il formato del codice ad esempio, o la sua *mise en page*, segni immediati della sua appartenenza a un certo orizzonte d'attesa. Ma anche perché non è così immediato dire (a parte magari le rime degli Stilnovisti) quali competenze si aspettasse poniamo un Boccaccio nel pubblico del *Decameron*, non certo omogeneo né sempre in grado di cogliere i riferimenti classici o comunque colti, così come quello del Boiardo o di Ariosto. E lo stesso si può pensare di molta altra produzione, anche novecentesca. Il che non significa ovviamente rinunciare a studiare e rilevare lo spessore culturale, linguistico, stilistico, allusivo di un testo, ma forse tentare una politica editoriale più differenziata, che operi per gradi di competenza senza però mai rinunciare alla centralità del testo e anzi partendo da questo e dalla sensazione della sua "differenzialità" come innesco necessario del desiderio di conoscenza del lettore. A fronte dunque di queste necessarie limitazioni, la domanda può essere allora: è possibile ricavare uno spazio per discutere il materiale variantistico? Questa scelta, togliendo necessariamente spazio ad altri livelli di commento, può essere produttiva nel senso di stimolo di cui si è parlato?

Personalmente continuo a ritenere, esclusi casi davvero poco rilevanti (ma poco rilevanti spesso anche nella redazione vulgata, per cui l'occuparsene in generale è discutibile), e senza voler entrare in dibattiti ormai quasi centennali, che spesso lo studio dell'elaborazione d'autore fornisca una chiave d'accesso privilegiata tanto per gli studiosi quanto per un pubblico più ampio, proprio perché nel percorso autoriale appare in maniera evidente l'implicazione storica del farsi di un'opera (ad ogni livello: contenutistico, stilistico, linguistico); e che la percezione di questo percorso, richiedendo naturalmente una verifica su ciò che accadeva intorno all'autore, sulle sollecitazioni che riceveva, sul grado di adeguamento e allontanamento dalla tradizione – che non può mai o molto raramente avvenire in un colpo solo ma perlopiù lascia una traccia in corso d'opera – fornisca una chiave di lettura che scoraggia quello che a me pare l'atteggiamento più pericoloso nei confronti dei testi letterari: le letture attualizzanti, narratologiche, metanarrative che forniscono chiavi di

lettura apparentemente affascinanti ma perlopiù appiattenti, e che, soprattutto, non stimolano alcun interesse di ricerca ulteriore dal momento che privilegiano esattamente quello che è spontaneo in ogni lettore, cioè la perdita di consapevolezza della storicità dei testi e dunque della necessità di un avvicinamento continuo, percorso che le edizioni critiche dovrebbero aiutare a compiere. E credo soprattutto che seguire l'iter di lavoro dell'autore fornisca, nell'analisi dei suoi progressivi aggiustamenti, uno strumento di verifica certo delle ipotesi critiche e una gerarchia chiara dei punti davvero qualificanti dell'intenzione dell'autore (perché, quando si parla di volontà dell'autore, non bisogna limitarla alla costituzione del testo, ma, insieme legarla alla sua lettura critica globale: almeno come punto di partenza).

Restringo ulteriormente il campo, per uscire un po' dalla genericità, al caso che più direttamente conosco, ossia quello dell'edizione delle due prime minute dei *Promessi Sposi*, per cercare di verificare se e in che modo queste abbiano avuto una ricaduta in termini più diffusi, e in particolare alla edizione recentemente uscita per la BUR nella collana diretta dalla Associazione degli Italianisti (ADI) e dunque prioritariamente rivolta, suppongo, a un pubblico liceale e universitario.¹ Non mi occupo invece volutamente all'edizione uscita quasi in contemporanea per l'Edizione Nazionale delle opere manzoniane a cura di Teresa Poggi Salani, proprio perché il punto ora in discussione è quello della ricaduta al di fuori di una cerchia di specialisti e di un pubblico già a priori interessato (e disposto perciò a investire una cifra non indifferente), e dunque su edizioni commerciali che richiedono appunto una forte selezione dei dati.²

Rispetto alle precedenti edizioni commerciali questa edizione ha un pregio innegabile, quello di pubblicare insieme al romanzo la *Storia della colonna infame*, seguendo in questo la scelta editoriale manzoniana e dunque rispettando una indicazione di lettura fondamentale, giustamente sottolineata attraverso il richiamo alla complementarietà e ai legami interni fra le due opere. Altro tratto caratterizzante è quello, sempre rispetto alle

¹ Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Matteo Viscardi. Saggio linguistico di Nicola De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014. Le edizioni critiche a cui faccio riferimento sono quelle delle due minute dirette da Dante Isella per la Casa del Manzoni, rispettivamente: *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006 e *Gli Sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

² Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi (testo del 1840-1842)*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.

edizioni tascabili, di riprodurre le illustrazioni della edizione Quarantana, cui viene anzi dedicata moltissima attenzione, tanto in un paragrafo appositamente dedicato, quanto nelle note. Una prospettiva, quella della “lettura” delle illustrazioni, già richiamata all’attenzione della critica in particolare nell’edizione dei Meridiani di Salvatore Nigro (dove però, per la ricchezza dell’edizione convive con molti altri livelli di commento), e svolta qui con finezza, ma che ha certamente, se vogliamo stabilire una scala gerarchica di avvicinamento all’opera, un ruolo marginale, se non altro perché presente solo nell’ultima edizione e perché nata in prima istanza come espediente per impedire le riproduzioni pirata in un’epoca in cui il diritto d’autore non era riconosciuto.³ La destinazione universitaria del testo avrebbe perciò potuto consigliare per una diversa gerarchia di commento che, in questo caso, avrebbe anche ben potuto utilizzare, al piano ‘primario’ di accesso al testo (quello cioè della intenzionalità dell’autore a livello tanto tematico quanto linguistico: se non altro perché questi sono i motivi che l’hanno resa popolare finora) i materiali delle nuove edizioni critiche, ad esempio dedicando maggior spazio nell’Introduzione al lento lavoro di riordino strutturale che la Seconda minuta testimonia o alla maggior segmentazione, ricavabile da entrambe le minute, della correzione linguistica tra *Fermo e Lucia* e Ventisettana; forse anche rappresentabile attraverso una scelta significativa della variantistica nel commento, in modo da dare sostanza a quello che spesso risulta al pubblico scolastico un discorso un po’ generico. Di fatto, malgrado alcune osservazioni certamente interessanti a livello metanarrativo (rispetto alle quali ci si può però chiedere se si tratti di indicazioni primarie; in fondo tutti leggono tranquillamente senza ausilio Balzac o Tolstoj), e, escluso il commento iconografico di cui si è detto, l’impostazione risulta ancora troppo spesso apodittica e poco problematica, e a mio parere con una bassa capacità di stimolo proprio per la mancanza di dati fattuali che spingano all’approfondimento. E la prova più evidente di questa scarsa attenzione agli elementi storici del testo è fornita fin dalle primissime pagine del volume, la cui Introduzione si apre così:

Difficile a credersi, ma la lunga storia dei *Promessi Sposi* – il colosso del canone letterario dell’Italia unita, linguisticamente e poi politicamente –

³ Il commento di Nigro si distribuisce sui tre volumi (*Fermo e Lucia*, Ventisettana e Quarantana) pubblicati con il titolo collettivo *I Romanzi*, Milano, Mondadori, 2002, nella collana I Meridiani.

era cominciata in stile cifrato e introverso, con un autentico “nascondino” d'autore. Era cominciata, cioè, con una lettera spedita il 29 gennaio 1821, alla vigilia dell'inizio della composizione del romanzo, da Alessandro Manzoni al suo sodale e cicerone d'oltralpe Claude Fauriel. Una lettera in cui non si discuteva tanto, per una volta, di estetica e di poetica, quanto di progetti – progetti altrui, per la precisione. La buona novella riguardava infatti un comune amico, Tommaso Grossi, in procinto di «dipingere un'epoca attraverso una *favola* di sua invenzione, più o meno come in *Ivanhoe*». Oggi sappiamo in modo pressoché certo che dietro la sagoma del romanziere e librettista evocato (che era *compagnon* e inquilino di Manzoni, e che sarebbe stato costantemente sullo sfondo dei *Promessi Sposi*, perfino come dedicatario di un gustoso omaggio nel corpo del testo) si celava, più per agorafobia che per sprezzatura, lo stesso estensore della lettera. Che difatti appena pochi mesi dopo butta giù la prima pagina del capolavoro; e lo fa schizzando, sotto la rubrica di ascendenza umoristico-sterniana «il curato di...», una descrizione che, una volta limata e rimodulata entro una sorta di “cinema naturale”, s'insedierà irrimediabilmente nella memoria collettiva degli Italiani: «Sulla riva meridionale del lago di Lario che viene alla fine a restringere per tal modo e ravvicina le sue due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [...] > Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda [...]». È l'atto di nascita della «cantafavola» di Fermo e Lucia.

Concedo ovviamente alla retorica delle introduzioni la necessità di un'apertura forte e spiazzante, e mi scuso da subito della pedanteria delle mie osservazioni, ma trovo in questo esordio una serie di dati che mi pare contravvengano in modo forte alla verità della storia e tali da suggerire una lettura scorretta della personalità e dell'opera manzoniana. Intanto perché non è vero che questa è la prima lettera in cui Manzoni discute con Fauriel di progetti letterari: moltissime sono le lettere precedenti in cui si parla di testi puntuali: *Vaccina*, *Inni sacri*, tragedie. In pratica tutte le opere sono puntualmente presentate all'amico francese, fin dalla prima ideazione e poi nel loro concreto attuarsi; ma soprattutto perché le riflessioni di poetica ed estetica non sono mai in Manzoni disgiunte dalla progettazione dei propri testi, ma sempre verificate nel momento del loro farsi, ed è questa una caratteristica fondamentale di un autore sempre in discussione con sé stesso e con gli altri, e disponibile al confronto. Di più, forse involontariamente, sembra dalla lettura proposta (anche se attenuata da quel misterioso «sappiamo in modo pressoché certo») che Grossi non stesse davvero scrivendo un'opera storica: cosa non solo falsa (si trattava

appunto dei *Lombardi alla prima crociata*) ma che ancora una volta cancella quella forte solidarietà di intenti e di clima culturale (non solo affettiva dunque, ma nel concreto agire letterario) in cui nascono *I Promessi Sposi* non soltanto nella loro genesi, dal momento che le polemiche che accoglieranno nel '26 la pubblicazione del poema grossiano svolgeranno un ruolo determinante per lo sviluppo delle riflessioni manzoniane sul rapporto storia-invenzione. Ancora, se è possibile che Manzoni eserciti qui una qualche forma di reticenza nel non voler anticipare a Fauriel un progetto magari già in qualche modo intuito, resta però che in questo momento Manzoni è impegnato, come certifica un altro passo della stessa lettera, nella stesura del secondo atto dell'*Adelchi*, e che l'inizio del romanzo, il 21 aprile del 1821, con la stesura dell'*Introduzione* e dei primi due capitoli, si configura come una decisione repentina e quasi necessitata, tanto che il *Fermo* verrà poi subito accantonato per più di un anno per riprendere la tragedia. Una specie di scarto, forse, per uscire da una crisi ampiamente testimoniata dagli abbozzi dell'*Adelchi*, che lega strettamente le due opere implicandole a vicenda, nella difficile ricerca di quella via intermedia fra storia e invenzione che costituisce uno dei nodi problematici dell'intera riflessione manzoniana. Sono naturalmente tutte cose note, ma che forse meglio avrebbero potuto introdurre nel testo manzoniano, così come, volendone certificare la genetica (nell'unico caso in tutto il volume di citazione diretta degli apparati, la cui apparente scientificità pare garantita dall'uso delle virgolette e dal segno tipografico >), sarebbe magari servito riflettere sulla improprietà e sgrammaticatura della lezione che ne risulta. Poteva Manzoni davvero scrivere «il lago di Lario?» (a scapito della ricerca di precisione e dalla consuetudine coi luoghi della sua infanzia, a loro volta tratti fondamentali della poetica del romanzo); ma soprattutto quella frase iniziale («Sulla riva meridionale del lago di Lario che viene alla fine a restringere per tal modo e riavvicina le sue due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [...]») appare davvero senza capo né coda (cosa significa quella frase sospesa? è il lago che si restringe o il ramo del lago? perché «per tal modo?»), ed è di fatto ottenuta dall'accorpamento arbitrario di lezioni appartenenti a due diversi segmenti variantistici, come risulta dal confronto con l'edizione critica (da cui riporto la porzione di testo soggetta a varianti e l'apparato relativo):

Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda e che giace fra due catene non interrotte di monti da settentrione a mezzogiorno, dopo aver formati varj seni e per così dire piccioli golfi d'ineguale grandezza, si viene tutto ad un tratto a restringere; ivi il fluttuamento delle onde si cangia in un corso diretto e continuato di modo che dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume.

Quel ramo ... Adda] *prima* ¹Quel ramo del lago di Como che donde esce l'Adda ²Alla estremità del ramo ³Sulla riva meridionale del ramo del Lario Lario che viene ... fiume.] ¹ristringere alla fine ²viene alla fine a restringer per tal modo che ³ristringere ⁴viene tutto ad un tratto a restringere per tal modo, e riavvicina le sue ri<viere> due riviere a segno che si può ⁴dire (di- su da) che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci. ^b(*sps.*) fissare i<l> si può manifesta<mente> → ⁵viene tutto ad un tratto a restringere e a cambiare l'ondeggiamento il fluttuamento vario delle onde in un corso diretto e seguito che diretto e continuato ^fdi modo (*agg.*) che si può dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume. → T

Dalla quale si ricava (tra l'altro) che l'avvio, benché poi soggetto a varianti intermedie, si impone da subito con la forza del suo deittico e che la variante onomastica locale, *Lario* appunto, si affaccia per un momento intermedio probabilmente nel tentativo di evitare l'eccessiva sequenza di genitivi che la struttura del terzo tentativo avrebbe altrimenti imposto (*del ramo del lago di Como*), ma forse anche nella ricerca di un dosaggio tra una presentazione oggettiva e esterna (la riva meridionale) e una prospettiva ravvicinata e affettiva. Certo, un uso talmente stravagante dell'apparato deve indurre a interrogarsi sulla sua leggibilità, e indica all'editore critico la necessità di un ulteriore sforzo di semplificazione, come anche può suggerire di accompagnare al testo critico una maggiore esemplificazione dell'utilizzo delle varianti, ma insieme richiede l'impegno da parte di tutti i commentatori (primi fra i lettori) a uno studio più diretto e attento dei materiali e a un maggior rispetto storico e filologico in senso lato, e, forse, ne sollecita la sfida a portare i lettori a un contatto diretto con i dati (selezionati ovviamente in maniera significativa), che non sono più impervi da decifrare, in fin dei conti, dei tanti riferimenti narratologici e filosofici con cui è spesso chiamato a confrontarsi (lo notava, certo con ancor più

ragione Alfredo Stussi a proposito della “riscrittura ammodernata” del *Cortegiano* e del contrasto tra la supposta incompetenza linguistica del lettore, bisognoso dell’ammodernamento di *signore* in *signora* e la sua, ancora supposta, capacità di decodificare una introduzione ostica agli stessi addetti al mestiere).

Giulia Raboni
giulia.raboni@unipr.it

Riferimenti bibliografici

- Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Matteo Viscardi. Saggio linguistico di Nicola De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014.
- Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- Alessandro Manzoni, *Gli Sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.
- Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi (testo del 1840-1842)*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013.
- Alessandro Manzoni, *I Romanzi*, progetto editoriale di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Il lettore Google

Paola Italia

Il tema che quest'anno è stato proposto da Prassi Ecdotiche – *Quale edizione per quale lettore?* – mi pare particolarmente stimolante. Lo si era affrontato al Foro di Bologna, apparso sul n. 8 di «Ecdotica» nel 2011, in cui Francisco Rico, con democratico imperio, aveva *assegnato* come tema di riflessione: *Le volontà dell'autore*. Non è un caso che, nella discussione che era seguita, avessimo finito per parlare del fatto che a diverse volontà dell'autore corrispondevano altrettante possibili edizioni. E che nessuna, a priori, avesse maggiore autorità dell'altra di fronte al lettore.

Proprio per questo, ora, cinque anni dopo quel Foro, se da una parte abbiamo accettato che possano esistere diverse edizioni per diverse tipologie di lettori – una distinzione per tutte: l'edizione per il lettore specialista, e quella per il lettore comune –, non possiamo pensare, proprio come comunità scientifica, che dopo avere dedicato tempo, risorse intellettuali (e anche economiche) per stabilire un testo critico, cioè farsi garanti di quel testo davanti alla comunità scientifica, questo stesso testo resti chiuso nel suo 'scaffale d'avorio', catafratto nel *cellophane* di un'edizione critica che leggeranno solo i pochissimi specialisti in grado di decifrarne note e apparati. E che, dall'altra parte, mentre il testo critico svetta su scaffali di biblioteche che nessuno frequenta, in edizioni prestigiose che nessuno legge, si possa dare al lettore comune un'edizione qualsiasi.

Una delle conseguenze del dibattito tra le due posizioni, *massimalista* (semplificare il testo critico fino a distorcerne la lezione nella grafia, nella fonetica, e quindi, sostanzialmente, nella lingua) e *minimalista* (togliere

apparati e note filologiche, ma lasciare a quella lingua la propria diversità, e al lettore la fatica di tradurla nel proprio codice), è stata la diffusione di una maggiore sensibilità, da parte degli editori e dei filologi, per il lettore, per il momento della ricezione. Quel “doppio sguardo” di cui ha parlato Cadioli,¹ del filologo rivolto all'autore (come garante della vicinanza tra il testo e la volontà dell'autore rispetto ad esso) e dell'editore verso il lettore (per pubblicare – e vendere – testi che possano rispondere alle sue richieste), che ha caratterizzato l'editoria del Novecento, si è gradualmente polarizzato verso un proficuo scambio di vedute, incrociando ciascuno lo sguardo dell'altro, anche come forma di reazione verso un progressivo isolamento dei due attori del processo comunicativo. Isolamento che ha portato a edizioni critiche da scaffale, sempre più lontane anche dal lettore specialista, e – viceversa – a testi sciatti e sbattezzati, privi di qualsiasi indicazione testuale per il lettore comune, testi venduti sui banconi del supermercato o in edicola (il che, di per sé, non sarebbe un male), ma che rappresentano un'offesa alla sua intelligenza e al suo senso critico. Un lettore che da un lato si fa sempre più consapevole del proprio diritto a un'informazione chiara e trasparente, acquista prodotti solo dopo averne vagliato la conformità a parametri condivisi, sceglie attentamente i propri beni di consumo previo studio comparato della loro composizione chimica (dichiarata obbligatoriamente per legge), e dall'altro accetta di leggere libri privi di qualsiasi indicazione di provenienza (sono tali i racconti pubblicati in una collana ad altissima tiratura, *Racconti d'autore*, distribuita dal «Sole 24 Ore»),² impaginati e stampati per essere immediatamente mandati al macero (purché possano però rientrare nel budget di fatturato), trascurati, ovvero mal-curati, pubblicati senza che nessun redattore se ne sia presa cura: libri usa e getta, di rapida diseducazione culturale. Una contraddizione che sembra replicare quella tra semplificazioni testuali (la imbarazzante *new wave* dei libri “distillati”, redivivi Reader's Digest da leggere nel tempo di un film, un'operazione commerciale in cui i

¹ Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 39.

² Il volume 36: *Argo e il suo padrone e altri racconti* (così il titolo, senza virgolette) raccoglie, ad esempio, oltre a quello eponimo, tre altri racconti di Italo Svevo: *In serenella*, *Incontro di vecchi amici*, *Un contratto*, privi di qualsiasi indicazione per il lettore sulla data di pubblicazione (due erano inediti alla morte dell'autore, uno è una “continuazione” del romanzo...), la raccolta di provenienza (la garzantiana curata da Gabriella Contini del 1985 o il Meridiano diretto da Lavagetto del 2004?). Il volume, del resto, non è nemmeno provvisto di un indice.

bestseller del momento vengono disidratati per «ridurre le pagine ma non il piacere») e linguistiche (le traduzioni in italiano moderno, e scorretto, dei classici della letteratura) da un lato, e iperfilologismi (di redazioni ossessionate dal refuso d'autore) e parafilelogismi (di curatori della domenica appassionati di apparati) dall'altro.

Qualche segnale confortante di un'inversione di tendenza c'è. Lo abbiamo voluto testimoniare raccogliendo le esperienze di sette filologi e altrettanti editori in una riflessione collettiva – *Editori e Filologi*³ – che ha dimostrato, insieme a numerosi casi di incomprensione reciproca, altrettanti in cui un'editoria *author oriented* e una filologia *reader oriented* sono possibili. E anzi, che questo reciproco incrocio degli sguardi è proficuo e produttivo in tutte le fasi in cui, per la pubblicazione di un testo, antico o moderno, questa collaborazione sia resa necessaria: nella scelta del testo, nel restauro delle lezioni e nel discriminare tra refusi e varianti d'autore, nella ricostruzione della sua storia interna ed esterna (con l'annessa documentazione archivistica) e nella rappresentazione diacronica delle varianti.⁴

È impensabile che questa nuova consapevolezza non provenga dalle spinte esercitate dal passaggio dei testi dal supporto cartaceo a quello digitale. Non solo perché a entrambi, filologi ed editori, la terra sotto i piedi ha cominciato a tremare, rivelando una superficie, quella del testo letterario – perché altre categorie presentano una fenomenologia diversamente articolata –, molto meno solida e sicura di quanto fosse stata finora (anche se bisogna consentire con Hancher e Tanselle che la dicotomia tra testi solidi cartacei e testi fluidi digitali sia molto meno marcata di quanto, all'inizio di questa rivoluzione, si potesse pensare: basterebbe riflettere sulla distinzione tra testo-contenuto e testo-supporto materiale),⁵ ma perché entrambi si sono dovuti confrontare con

³ *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», n. 33, 2014, Roma, Bulzoni Editore, 2014 (in cui si veda in particolare il saggio di Pasquale Stoppelli sulle riscritture dei classici in italiano “moderno”).

⁴ Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Il doppio sguardo*, in *Editori e filologi*, cit., pp. 11-12.

⁵ Si veda l'intervento sulla “autenticità” del testo elettronico di G. Thomas Tanselle, *Thoughts on the Authenticity of Electronic Texts*, «Studies in Bibliography», 54, 2001, pp. 133-136 (ora in *The Authenticity of Electronic Texts (2001)*, in *Portraits & Reviews*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2015, pp. 380-84), in risposta a Michael Hancher, *Littera scripta manet: Blackstone and Electronic Text*, nello stesso numero della rivista, pp. 115-32 e sulla distinzione tra work and document a

una mutata dimensione quantitativa e qualitativa dei testi in rete, con la moltiplicazione esponenziale dei testi (e delle loro possibili manipolazioni e contraffazioni) e dei lettori *Google* che cercano in rete testi *open source* da leggere, scaricare, studiare.

Ma quali testi sono disponibili in rete e per quali lettori?

Una classificazione delle diverse tipologie ci permetterà di affrontare i diversi problemi con adeguate soluzioni e di capire quali possano essere le *prassi ecdotiche* già applicate, o da applicare in futuro.⁶

Per analizzare i testi in rete da un minore a un maggiore grado di “certificazione” bisogna prima di tutto individuare quali possano essere i parametri di certificazione. Operativamente, seguirei i protocolli individuati da Shillingsburg,⁷ che per primo ha compreso come «la rappresentazione digitale della letteratura a stampa, che contraddistingue il XXI secolo, *abbia mutato* significativamente la nostra idea di testualità»,⁸ senza tuttavia applicare direttamente l'originale ma complessa teoria degli “atti di scrittura” (che definisce i parametri per una sorta di ‘edizione digitale perfetta’ estendendo il concetto di testo all'intero sistema comunicativo costituito dall'emittente, dall'oggetto, dal mezzo della comunicazione e dal ricevente). È possibile infatti, senza perdere di vista l'impostazione di Shillingsburg, adottare per i testi in rete, con una opportuna semplificazione, i parametri già utilizzati per l'attendibilità di un sito digitale (Fogg per il Persuasive Technology Lab della Stanford University).⁹

Con questa griglia semplificata i requisiti per la certificazione di un testo dovrebbero rispondere a queste minime domande: 1. Chi è l'autore del testo che leggo? Il testo dovrebbe dichiarare la responsabilità dell'Autore dell'edizione per evitare di depistare il lettore e farlo incorrere nel reato di plagio; 2. Che testo leggo? Dovrebbe essere indicato espressamente il *titolo* del testo, che può variare, come sappiamo, a seconda delle edizioni, e che quindi è strettamente legato al punto successivo; 3. Che edizione leggo? Dovrebbe essere esplicitata l'edizione messa a testo, con un eventuale rimando all'edizione cartacea di

cui è stato dedicato il decimo numero di «Ecdotica», a cura di Barbara Bordalejo, pp. 1-93 (saggi di Bordalejo, Robinson, Gabler, Eggert e Shillingsburg).

⁶ Sulle conseguenze linguistiche della filologia digitale, sono intervenuta in *Editing 2.0*, «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 2016, n. 73, pp. 80-86.

⁷ Peter L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, London, CUP, 2007.

⁸ Ivi, p. 3.

⁹ Cfr. Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 203-205.

riferimento, al curatore e ai criteri dell'edizione; 4. Con quali parametri i testi sono stati metadati? I criteri di marcatura dei testi dovrebbero essere chiari e migrabili, per evitare che, in futuro, l'obsolescenza dei parametri renda i testi inutilizzabili. 5. Chi può o non può leggere questo testo? È necessario infatti che il layout sia *user friendly*, che quindi l'edizione in rete sia *sostenibile e usabile*, due parametri che introducono concetti nuovi, che i testi in rete non possono ignorare.

Con questi minimi parametri potremmo dire che i testi sono 'certificati' a seconda dei livelli di soddisfacimento e che per ogni testo in rete vi sono diversi livelli di affidabilità che vanno dal più basso di testi *fast food* (quando non *junk food*), di cui a malapena vengono specificati i parametri 1 (Autore) e 2 (Titolo, a volte nemmeno corretto), al livello massimo delle *Digital Scholarly Editions*, che soddisfano da 1 a 5:¹⁰ edizioni critiche che presentano, con un'interfaccia *user friendly*, tutto l'iter elaborativo del testo, dal manoscritto all'ultima stampa, spesso con la possibilità di navigare all'interno di questi livelli separatamente, facendo del testo non solo un oggetto di lettura, ma un vero e proprio oggetto di studio. La scarsità di edizioni critiche di testi italiani, che denuncia l'arretratezza di una scuola filologica che non è riuscita a spendere a livello internazionale il proprio patrimonio di conoscenze e le buone pratiche ecdotiche elaborate nel secolo scorso, può rivelarsi un vantaggio per evitare gli errori che, inevitabilmente, sono stati commessi per le prime, pionieristiche edizioni.

Tra il livello più basso dei testi *fast food* e quello più alto delle *Digital Scholarly Editions*, si situano portali generali che mette conto analizzare, come il *corpus* di testi della biblioteca digitale *Biblioteca Italiana* (www.bibliotecaitaliana.it), frutto di un consorzio di università che dagli anni Novanta, con vari progetti di ricerca nazionali, hanno implementato il portale con una serie cospicua di testi della tradizione letteraria italiana, variamente consultabili e interrogabili. Il *corpus*, però, nasce come luogo di studio piuttosto che di lettura o di rapida consultazione, tanto da non essere mai raggiunto dal *lettore Google* che, quand'anche conoscesse il portale per fama e autorevolezza, non lo utilizza per le ricerche rapide, o per la lettura/rilettura di un classico, preferendo i testi che appaiono a una rapida ricerca Google, e che, eventualmente, possono essere scaricati in formato pdf per essere letti comodamente off-line. Inoltre, ciascuno

¹⁰ Su cui si veda ora Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey; Burlington, VT, Ashgate, 2015.

dei testi inseriti nella banca dati ottempera ai parametri sopra indicati, ma non contempla le edizioni pubblicate dopo la lavorazione – avvenuta a metà degli anni Novanta – del medesimo testo per l’inserimento on-line, rinnovate nella lettera e/o nella veste editoriale.¹¹

Altri portali, invece, che raccolgono in *corpora* apparentemente certificati testi della letteratura italiana (come liberliber.it, classicalitaliani.it, letteraturaitaliana.net), non ottemperano che parzialmente ai soli primi due parametri, e al quinto. Le indicazioni che forniscono sull’edizione, infatti, sono solo superficialmente informative della lezione messa a testo, tanto da ridurre la grande disponibilità di testi in rete a una ricchezza solo apparente. E ciò è tanto più inquietante, quanto più sono stati numerosi, negli ultimi dieci anni, i progetti di digitalizzazione del patrimonio letterario italiano. Progetti che, pur avvalendosi di competenze culturali e consulenze tecniche di ottimo livello, non sono stati integrati fra loro, e non hanno quindi costituito quell’ecosistema digitale di riferimento, quel patrimonio di buone pratiche condivise necessarie per offrire, ai progetti successivi, un sicuro modello di prassi ecdotiche. Con il risultato di singole eccellenze per testi poco conosciuti, e di una sconsolante approssimazione per i grandi classici della nostra letteratura.

Ma vediamo quale situazione si presenta al lettore Google che cerchi un’edizione ‘certificata’, sicura del testo. Può essere utile verificarlo attraverso un testo che ben si presta al nostro caso: *I Promessi Sposi*, non solo per la sua rappresentatività nel panorama letterario italiano, ma per i problemi linguistici ad esso collegati e per la fruizione del testo a più livelli, dall’amatoriale allo scolastico, imposta dall’adozione obbligatoria come libro di lettura nel biennio delle scuole superiori e infine per la proliferazione di edizioni commentate a uso scolastico e non.

Se digitiamo in Google “*Promessi Sposi*” testo, otteniamo in 0,39 secondi 380.000 risultati, un numero apparentemente spropositato, che suggerisce l’idea di una serie infinita di possibilità di lettura, ma che, se consideriamo i testi in riferimento ai parametri sopra analizzati, si riduce a poco più di una decina: 379.990 testi “fast food”, e una decina (o anche, come vedremo, molto meno) di testi “certificati”. A partire dal titolo, che fornisce indifferentemente l’alternanza: *Promessi Sposi* e *I Promessi Sposi*, ma anche le forme più diverse: *I promessi sposi*, *I Promessi*

¹¹ Si veda oltre il caso dei *Promessi Sposi* e degli avantesti a esso collegati.

sposi, *I promessi Sposi*, e *Promessi sposi*. Sei combinazioni per un solo titolo, che è invece, a norma di frontespizio delle due edizioni: *I Promessi Sposi*.

Prendiamo ad esempio il portale letteraturaitaliana.net, gestito da Einaudi Scuola, che fornisce in pdf alcuni dei principali testi della letteratura italiana a scopo didattico. Nel caso dei *Promessi Sposi* presenta un'edizione solo apparentemente certificata: a p. 2, subito dopo il titolo (corretto), si legge: «Edizione di riferimento: a cura di Angelo Marchese, Mondadori, Milano, 1985». Posto che l'edizione Mondadori non possa avere a che fare direttamente con una volontà (qualsiasi) manzoniana (la cronologia lo esclude), l'indicazione è assolutamente “vuota”. Il lettore che volesse sapere se a testo è stata pubblicata l'edizione *princeps* del 1827 o l'edizione illustrata del 1840 del romanzo manzoniano non avrebbe altro da fare che rintracciare l'edizione Marchese del 1985 per capire quale scelta filologica è stata fatta dal curatore, e, successivamente, collazionare il testo con un'edizione scientifica della Ventisettana o della Quarantana, per rendersi conto del reale status del testo.

Identica fonte (l'edizione procurata da Angelo Marchese) viene presentata nel portale liberliber.it, uno dei primi che abbiano raccolto un *corpus* molto consistente di edizioni on-line, e che fornisce il testo manzoniano in pdf scaricabile. A dispetto delle quattro revisioni ostentate nel portale (dalla prima, del 25 maggio 1996, alla quarta, del 26 maggio 2013), nella pagina delle credenziali dell'e-book, si indica proprio l'edizione di Angelo Marchese del 1985 come testo di riferimento. E il dato fa sorgere il legittimo dubbio che la prima edizione digitale, per quanto autorevole (Einaudi), per evidenti ragioni cronologiche, invece di fornire ai lettori un testo del romanzo manzoniano ricavato dalle più recenti edizioni scientifiche e filologicamente autorevoli, abbia preso pari pari il testo on-line inserito da liberliber.it e l'abbia impaginato secondo il layout di “Letteratura Italiana Einaudi”.

Ancora meno affidabile l'edizione dei *Promessi Sposi* nel portale classicalitaliani.it, che presenta il romanzo affiancato da una apparentemente rassicurante nota sulla fonte del testo: «*Promessi Sposi, Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, Edizione riveduta dall'autore – Storia della colonna infame, inedita – Dalla tipografia Guglielmini e Redaelli. Milano 1840». Finalmentel potrebbe commentare il lettore Google alla ricerca di un'edizione certificata dei *Promessi Sposi*... Ma anche questa è un'indicazione vuota. Dire *Promessi Sposi* 1840 è come dire nulla. Quale edizione della

Quarantana infatti è stata bedierianamente utilizzata dai compilatori di *liberliber.it*? Nessun particolare viene dato sull'esemplare, né sulla Biblioteca di consultazione, mentre sappiamo, con un minimo di filologia manzoniana (ma chi con solerzia e zelo ha inserito il testo nel portale non sembra averne cognizione...) che lo status delle copie della quarantana è oscillante, precario, poiché i volumi sono stati costituiti assemblando un cospicuo numero di fascicoli separati, poi cuciti, provenienti da tirature diverse, con numerose varianti di stato che, per essere valutate, dovrebbero essere censite, foglio per foglio, con un lavoro di bibliografia testuale onerosissimo e, dopo l'edizione Chiari-Ghisalberti, mai più tentato.¹²

La situazione non è molto diversa per il progetto WIKI-source (<https://it.wiki0source.org>), che dovrebbe costituire la variante testuale della celebre enciclopedia on-line. Il progetto, in teoria, è perfetto: un portale partecipativo e collaborativo, come Wikipedia, in cui i testi vengono trascritti da edizioni cartacee digitalizzate, e presentati al lettore in forma sinottica: a sinistra il testo trascritto, opportunamente indicizzato e interrogabile, a destra il suo corrispettivo digitale, a stampa.¹³ Il tutto *open source* e nella forma digitale più sostenibile, perché non gravata dall'obsolescenza di programmi isolati e, spesso, gestiti da ditte private che ne detengono il monopolio. Una macchina complessa, che – come Wikipedia – si giova della partecipazione dei navigatori e dei lettori, moderni amanuensi, per implementare la propria banca dati. Una macchina che si è data regole precise di certificazioni dei testi inseriti, le *Edizioni Wikisource*, che presentano al lettore un diverso status a seconda del grado di lavorazione che ogni testo ha raggiunto attraverso la sigla SAL:

Stato	Avanzamento	Lavori
-------	-------------	--------

(https://it.wikisource.org/wiki/Aiuto:Stato_di_Avanzamento_del_Lavoro) e una percentuale che va dal 25 al 100% a seconda che il testo sia

¹² Su questa non irrilevante questione, il punto di partenza di ogni riflessione è il saggio di Michele Barbi, *Piano per un'edizione delle Opere di Alessandro Manzoni*, «Annali Manzoni», I (1939), pp. 23-153; secondariamente la «Nota al testo» Chiari-Ghisalberti dell'edizione dei *Promessi Sposi* nei Classici Mondadori, *L'ultima revisione dei "Promessi Sposi"* in *Tutte le opere: I promessi sposi. Testo critico della edizione definitiva del 1840. Storia della colonna infame. Testo del 1840 con suo apparato critico*, Milano, 1954, pp. 789-835; recenti acquisizioni, per l'edizione della Ventisettana, in Neil Harris e Emanuela Sartorelli, *La ventisettana dei "Promessi Sposi". La collazione e i "cancellantia"*, «Annali Manzoni», in c.d.s.

¹³ Ma il progetto contempla anche alcuni casi di edizioni con testo a fronte manoscritto.

stato scelto per l'inserimento (SAL 25%, misura minima di *default*), oppure che la pagina sia stata trascritta (SAL 50%), trascritta e formattata (SAL 75%), o trascritta, formattata e infine riletta da un utente diverso da quello che ha portato la pagina al 75% (SAL 100%). L'unità di misura è costituita dalle pagine perché il sistema fonda la propria certificazione di affidabilità del testo digitale sulla base della corrispondenza con il testo cartaceo, che costituisce la fonte. Non tutti i testi vengono presentati con il testo cartaceo a fronte, anche se averlo implica il raggiungimento del livello più alto di affidabilità, tanto che viene precisato che: «i testi senza versione cartacea a fronte non possono raggiungere il livello SAL 100%, dunque il massimo livello per questi testi è il 75%» e che «tra i parametri che determinano il SAL non è presa in considerazione la fonte del testo, in quanto l'indicazione della fonte è sempre obbligatoria perché il testo possa essere ospitato su Wikisource».

Ineccepibile e funzionale. Una comunità di Wiki-amanuensi di portata mondiale che lavora nel tempo libero per inserire on-line testi maggiori o minori della nostra letteratura, e che si confronta per condividere buone pratiche (c'è addirittura un Bar Wikisource, dove gli utenti si trovano per porre domande, osservazioni, e comunicazioni di carattere generale) ed esperienze di lettura (nel portale *Comunità* c'è la Pagina delle Prove, la Biblioteca scolastica, la Fabbrica dei giocattoli [dei *tools* per facilitare l'inserimento del testo], gli Attrezzi, le Domande Tecniche, la Sala Stampa).

Che cos'è quindi che non funziona? Non certo il metodo, che sottopone ogni fase del percorso a una validazione multipla, che presenta ogni passaggio on-line in forma aperta e trasparente, reversibile, che ha, insomma, i medesimi parametri di Wikipedia dal punto di vista del flusso di lavoro. Quello che costituisce l'anello debole del progetto è proprio il suo punto di forza, le fonti cartacee individuate, che rendono questo lavoro inutilizzabile dal punto di vista scientifico: una magnifica occasione sprecata. Il momento della scelta dell'edizione, infatti, dovrebbe essere – per chi avesse una sensibilità testuale – vagliato alla luce dei principali contributi filologici sull'autore, la cui opera si consegna alla collettività proprio a partire dalla più autorevole edizione a stampa: ma quale edizione? Qui l'ardore neofita dei Wiki-amanuensi si sposa meravigliosamente con lo splendido isolamento degli accademici, e di coloro che avrebbero le competenze per individuare a colpi di bibliografia l'edizione scientificamente più attendibile, per non mettere,

all'inizio di questa catena di lavoro virtuoso, un testo contraffatto, inaffidabile, superato dalle edizioni successive. Come sono, per fare due soli esempi, l'edizione del *Principe*, ripresa da una incredibile edizione ottocentesca "Italia 1814" (digitalizzata e riprodotta in immagine a fronte del testo, con buona pace degli editori critici dell'opera), oppure quella dello *Zibaldone*, che mette a testo – con l'originario titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura di Giacomo Leopardi* – l'obsoleta edizione carducciana del 1898 Le Monnier, tratta dalla copia digitalizzata del fondo Arturo Graf della Biblioteca Universitaria di Torino, inutilizzabile dopo l'edizione Pacella.

Ma veniamo a Manzoni. Qui la situazione sembrerebbe più "filologica": le due edizioni Ventisettana e Quarantana sono note anche a un pubblico di non specialisti e conquistano il podio delle fonti autorevoli per il romanzo manzoniano. In Wikisource, infatti, sono presenti un esemplare della Quarantana e uno della Ventisettana nei tre tomi del 1825, 1826 e 1827 (quest'ultimo però, forse per il recente inserimento – dicembre 2015 – è assente dall'elenco generale delle *Opere*), con trascrizione a fronte, ma nessuna indicazione sulla provenienza del testo utilizzato per la trascrizione. Il che, per la filologia manzoniana, come detto, toglie all'edizione presentata ogni affidabilità. Il testo trascritto è un esempio di parafilelogismo. O di spreco di forze.

Quello che è più interessante è il dibattito tra gli utenti nella sezione "Discussione" relativa alle *Opere* di Manzoni, che vengono inserite con trascrizione inversa (ricavando dalla copia digitale, presente in Google Books, una trascrizione da rilevamento OCR da controllare e rivedere secondo il sistema SAL prima indicato). Anche qui, teoricamente, non ci sarebbe nulla da eccepire, salvo che le prassi ecdotiche applicate dai Wiki-amanuensi sono del tutto empiriche e ben lontane da qualsiasi anche grossolano principio di filologia. Per fare un solo esempio, per dotare alcune opere presenti su Wikisource di una fonte cartacea, gli utenti decidono di utilizzare l'edizione delle *Opere complete* Napoli, 1860, con prefazione di Tommaseo: stampa di nessun valore, presente on-line solo perché – come noto – Google ha iniziato a digitalizzare i testi a partire dalle collezioni delle biblioteche americane e inglesi. E mentre le seconde sono ben fornite di stampe autorevoli, le prime si basano quasi esclusivamente su collezioni ottocentesche, come questa manzoniana utilizzata per la trascrizione inversa del testo, con ingenuità pari all'approssimazione. Il 22 settembre 2010, ad esempio, l'utente Edo

interviene precisando che «Una soluzione "tedesca" prevedrebbe [sic] che si cerchino [sic] le edizioni più autorevoli dell'opera manzoniana [sic]», ma aggiunge «Onestamente non ho tutto questo ardore di mettermi a scartabellare bibliografie». E propone la conversione in formato DjVu+ OCR del testo Tommaseo, per potere dotare tutte le edizioni attualmente on-line (anche quelle eventualmente più autorevoli della Tommaseo...) di una versione con testo a fronte. Dobbiamo essere grati alla 'soluzione tedesca' se, almeno, viene invocato il principio di una fantomatica 'edizione autorevole', anche se il dibattito prosegue mettendo in dubbio l'opportunità dell'opzione tedesca perché anzi «l'utilizzo di diversi DjVu (edizioni) per trascrivere la stessa opera non sono [sic] in contrasto, anzi, è un valore aggiunto al nostro progetto» ed estende questa wiki-via alla filologia critica del testo a Guittone e Contini: «Lo stesso metodo è applicabile a qualsiasi altra opera che sia stata pubblicata in edizioni diverse. Ad esempio le Rime di Guittone d'Arezzo che sono presente [sic] nell'edizione Laterza/Egidi ma dovrebbero (IMO) essere inserite anche nella edizione Contini/Ricciardi. Con apposite pagine di disambigua [sic] per ciascuna singola poesia e per la raccolta di poesie». Ma, significativamente, la 'base' dei Wiki-amanuensi, alla via 'tedesca' preferisce una più pragmatica soluzione anglosassone: «Su en.wiki molte opere sono presentate con una pagina di disambiguazione che rimanda alle varie edizioni disponibili (e magari per completezza menziona anche le edizioni ancora non disponibili)», concludendo che il modello inglese è preferibile e «non la ricerca dell'«edizione più autorevole» che spesso non esiste». Fine della citazione (e, verrebbe da dire, della filologia italiana).

Forse, nei raffinati progetti dei nostri istituti culturali e universitari, sarebbe il caso di dare uno sguardo anche a queste testualità presenti in rete, che potrebbero avere un'autorevolezza e una validità scientifica con uno sforzo di collaborazione tra i Wiki-amanuensi e le istituzioni culturali (finanziate dai medesimi, intesi come contribuenti): università, centri di ricerca, biblioteche, per non essere – mentre il lettore Google continua a leggere on-line testi improbabili – torri d'avorio dell'inesistente 'edizione autorevole', o *repository* di Ventisettane *prêt-à-transcrire*.

Al lettore Google, delle 380.000 edizioni dei *Promessi Sposi*, non rimangono che due soluzioni: il sito di Biblioteca Italiana, l'unico certificato in rete, ma che presenta il testo Chiari-Ghisalberti del 1954, provvisorio a detta degli stessi curatori, e non aggiornato alle recenti

acquisizioni dell'edizione Nigro, nei Meridiani Mondadori del 2002, e a quella procurata da Teresa Poggi Salani per il Centro Nazionale di Studi Manzoniani del 2015,¹⁴ oppure una soluzione squisitamente bedieriana, la consultazione *de visu* di un esemplare della Quarantana digitalizzato da Google Book, consultabile all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=SVICAAAAQAAJ&dq=I+Promessi+SPosi+1840&hl=it&source=gbs_navlinks_s.

Ma anche questa copia – fedele riproduzione digitale di un esemplare cartaceo – non dichiara la sua provenienza. Nella sezione di “Informazioni Bibliografiche” troviamo solo infatti l'indicazione che l'originale è stato digitalizzato il 4 agosto 2006 e che proviene dalla Oxford University. Un po' poco per identificare un libro... Google, però, non ha badato a spese, e ha digitalizzato tutto. In rete infatti troviamo un'altra edizione dei *Promessi Sposi*, digitalizzata da un esemplare appartenuto alla Oxford University, il 6 settembre 2007. L'indirizzo è diverso:

https://books.google.it/books?id=UI4NAAAAQAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s, e diverso è anche l'esemplare digitalizzato. Vi sono vari commenti, come deve essere in ambiente social, dove il lettore ha la possibilità di esprimere un giudizio. Jenna, il 1° gennaio del 2003, dà solo due su cinque stelle al romanzo manzoniano, con questa valutazione: «Mettendo da parte i brutti ricordi legati alla scuola, la storia in sé non mi ha mai trasmesso nulla.. Chissà, magari se lo rileggesti ora cambierei opinione?». Dal giudizio evinciamo che Jenna non ha letto il testo, ma pazienza. La sua recensione però appare due volte, e falsa il *rating* del volume: di sei recensioni due danno ai *Promessi Sposi* cinque stelle, due tre stelle, e due (ma in realtà si tratta della stroncatura della non-lettura di Jenna contata due volte) solo due stelle. Nel web però l'ultima parola l'hanno i numeri, e Manzoni si conquista la sufficienza. Ma torniamo alla nostra ‘caccia al libro’. La seconda digitalizzazione reca per fortuna la biblioteca di provenienza: “Taylor Institution”, e, sotto il timbro della Biblioteca Bodleiana, alcune segnature cassate da cui possiamo iniziare un percorso a ritroso per capire quale sia l'esemplare digitalizzato: “Arch. Fol. it.1840”, “40.K.14” (cassato), “OS.42.F.I.” (cassato). Il catalogo della

¹⁴ Lo stesso vale per il *Fermo e Lucia*, che nel portale di Biblioteca Italiana reca ancora la vecchia edizione Chiari-Ghisalberti e non la recente edizione Isella del 2006, e da cui manca l'edizione della “seconda minuta”, ovvero degli *Sposi Promessi* curata da Barbara Colli e Giulia Raboni nel 2012.

Taylor permette di rintracciare i due esemplari digitalizzati da Google: quello senza indicazioni di provenienza, e quello che ci ha permesso di finire la caccia al tesoro dell'edizione, che è l'esemplare in folio della collezione italiana dei testi del 1840. La scheda fornisce tutte le informazioni sull'accesso e la storia dell'esemplare.

Il cerchio si chiude. Per leggere *I Promessi Sposi* in rete – senza acquistare un e-book – il lettore Google ha impiegato 0,39 secondi per trovare 380.000 edizioni, ma per capire a cosa corrispondeva l'edizione digitalizzata Google abbiamo dovuto, 'come un branco di segugi', andare a identificarne la segnatura, rintracciare le due edizioni in una delle Biblioteche di Oxford, capire a quale delle due corrispondeva quella che aveva ancora il timbro leggibile, individuarla nell'OPAC della Bodleiana, e finalmente poter leggere con cognizione di causa la riproduzione digitale effettuata nel 2006 e nel 2007. Mentre, tre anni dopo, nel forum di Wikisource, un gruppo di appassionati di Don Ferrante si sarebbe ingegnato per mettere on-line l'edizione completa del Tommaseo, che mai avrebbe immaginato di passare alla storia per essere l'editore più autorevole delle *Opere* complete manzoniane. Ma, si sa, i lettori Google non hanno tempo per andare a spulciare le bibliografie e i filologi e gli studiosi di letteratura italiana ne hanno ancora meno per educare, attraverso progetti digitali 'popolari', a una testualità consapevole.

Paola Italia
paola.italia@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Editori e Filologi. Per una filologia editoriale, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», n. 33, 2014, Roma, Bulzoni Editore, 2014.

Michele Barbi, *Piano per un'edizione delle Opere di Alessandro Manzoni*, «Annali Manzoniani», I (1939), pp. 23-153.

Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Michael Hancher, *Littera scripta manet: Blackstone and Electronic Text*, «Studies in Bibliography», 54, 2001, pp. 115-32.

Neil Harris e Emanuela Sartorelli, *La ventasettesima dei "Promessi Sposi". La collazione e i "cancellantia"*, «Annali Manzoniani», in c.d.s.

Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013

Paola Italia, *Editing 2.0*, «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 2016, 73, pp. 80-86.

Alessandro Manzoni, *Tutte le opere: I promessi sposi. Testo critico della edizione definitiva del 1840. Storia della colonna infame. Testo del 1840 con suo apparato critico*, Milano, Mondadori, 1954.

Alessandro Manzoni, *Gli Sposi promessi*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012.

Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey; Burlington, VT, Ashgate, 2015.

Peter L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, London, CUP, 2007.

G. Thomas Tanselle, *Thoughts on the Authenticity of Electronic Texts*, «Studies in Bibliography», 54, 2001, pp. 133-136 (ora in *The Authenticity of Electronic Texts (2001)*, «Portraits & Reviews, Charlottesville», The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2015, pp. 380-84).

L'edizione di Sciascia, i suoi lettori

Paolo Squillacioti

La storia editoriale delle opere di Leonardo Sciascia si può sintetizzare in cinque momenti, con al loro interno intrecci e sovrapposizioni che hanno fatto parlare Gian Carlo Ferretti di «ghiribizzi editoriali».¹ Se si escludono i due primi libri, fatti stampare in copie numerate dall'editore Bardi di Roma nei primi anni Cinquanta,² si può fissare il momento iniziale negli anni fra il 1952-1964, periodo caratterizzato da legami personali molto intensi con l'editore suo omonimo Salvatore Sciascia di Caltanissetta e con Vito Laterza. Seguì il lungo connubio con Einaudi (1958-1984), durante il quale Sciascia contribuì allo sviluppo della Sellerio (1971, poi soprattutto 1978-1985) ed avviò il breve ma intenso rapporto con la Bompiani (1983-1986), che non si concluse del tutto neanche dopo il definitivo approdo all'Adelphi (1986-1989). Si elencano di séguito i titoli dei libri pubblicati nel corso delle varie fasi:

SALVATORE SCIASCIA - LATERZA

Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco) (S. Sciascia, 1952, a cura di); *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a*

¹ Gian Carlo Ferretti, *Ghiribizzi editoriali di Sciascia*, «Belfagor», 62, 30 novembre 2007, pp. 710-14.

² Una raccolta di favole sul modello di Esopo e Fedro (*Favole della dittatura*, Roma, Bardi, 1950) e l'unica raccolta di poesie data alle stampe (*La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952), per il testo e la storia editoriale si rinvia a Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillacioti, vol. I: *Narrativa - Teatro - Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 5-35 e 1635-60 (per i testi), 1703-15 e 1994-99 (per la storia editoriale). Da qui in poi indico il volume con *O.A.I.*

Tilgher (S. Sciascia, 1953); *Le parrocchie di Regalpetra* (Laterza, 1956; 1963²); Gonzalo Alvarez, *Isla del recuerdo* (*Isola del ricordo*) (S. Sciascia, 1958, a cura di); *Pirandello e la Sicilia* (S. Sciascia, 1961); *Santo Marino* (S. Sciascia, 1963); *Morte dell'inquisitore* (Laterza, 1964).

EINAUDI

Gli zii di Sicilia (1958; 1961²); *Il giorno della civetta* (1961); *Il consiglio d'Egitto* (1963); *L'onorevole* (1965); *A ciascuno il suo* (1966); *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D.* (1969); *La corda pazzza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970); *Il contesto. Una parodia* (1971); *Il mare colore del vino* (1973); *Todo modo* (1974); *La scomparsa di Majorana* (1975); *I pugnalatori* (1976); *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* (1977); *I Siciliani* (1977); *Il teatro della memoria* (1981); *Nero su nero* (1979); *Cruciverba* (1983); *Occhio di capra* (1984).

SELLERIO

Atti relativi alla morte di Raymond Roussel (1971; 1979²); *L'affaire Moro* (1978; 1983²); *Dalle parti degli infedeli* (1979); *Kermesse* (1982); *La sentenza memorabile* (1982); *Stendhal e la Sicilia* (1983); *Cronachette* (1985); *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985); *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989).

BOMPIANI

La strega e il capitano (1986); *Omaggio a Pirandello. Almanacco Bompiani 1987* (1986, a cura di); Vitaliano Brancati, *Opere (1932-1946)* (1987, a cura di); *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa* (1987, a cura di); Gabriele D'Annunzio, *Alla piacente* (1988, a cura di); Alberto Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)* (1989, a cura di); *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)* (1989).

ADELPHI

1912+1 (1986); *Porte aperte* (1987); *Il cavaliere e la morte. Sotie* (1988); *Alfabeto pirandelliano* (1989); *Una storia semplice* (1989).

La semplice considerazione delle date mostra l'esistenza di alcuni intrecci; esaminata nei dettagli, la situazione apparirebbe in tutta la sua complessità, e verrebbero evidenziati i momenti di crisi e di ripensamento, come hanno ricostruito le due studiose che più ampiamente si sono occupate delle

vicende editoriali di Sciascia, Giovanna Lombardo³ e Velania La Mendola.⁴ Si può inoltre fare ricorso alle Note al testo che corredano la nuova edizione delle *Opere* di Sciascia che sto curando, dove quelle vicende sono state raccontate già due volte – seguendo il filo delle opere narrative, teatrali e poetiche prima,⁵ dei peculiari racconti-inchiesta poi⁶ – e saranno ricostruite una terza volta, guardando alle opere saggistiche *tout court*, nell'ultimo tomo.

Uno snodo importante della vicenda editoriale è il 1986. In quell'anno Sciascia aveva deciso di affidare tutta la propria opera alla Bompiani, sia i libri nuovi, sia la ristampa dei singoli libri pubblicati in precedenza, come anche la raccolta dell'opera completa, o per meglio dire, delle opere che l'autore riteneva opportuno tramandare. Per quest'ultima impresa fu Sciascia stesso a indicare come curatore Claude Ambroise, un ottimo critico letterario francese,⁷ lontano da ogni tentazione filologica, e a concordare con lui le linee guida.

In quello stesso 1986, deluso dal modo in cui la Bompiani aveva gestito la pubblicazione del racconto-inchiesta *La strega e il capitano* e attirato da come l'Adelphi faceva editoria – era da tempo lettore dei libri adelphiani –, Sciascia decise di pubblicare un libro (1912+1) con la casa editrice di Roberto Calasso e di affidarle la ristampa dei libri già apparsi presso altri editori e di cui stavano per scadere i diritti. Mantenne comunque l'impegno

³ Giovanna Lombardo, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice, 2008.

⁴ Velania La Mendola, *Leonardo Sciascia e la scrittura delle idee: l'illuminismo siciliano in casa Einaudi*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, presentazione di Carlo Carena, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 163-203, e, nello stesso volume, *La tribolata nascita del «gettone» 57: Vittorini, Calvino e «Gli zii» di Sciascia* (pp. 325-55).

⁵ *OA I*, pp. 1695-2016.

⁶ Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti, vol. II: *Inquisizioni - Memorie - Saggi*, tomo I: *Inquisizioni e Memorie*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 1241-431. Da qui in poi indico il volume con *OA II*, I.

⁷ Così lo presentò Sciascia in una nota pubblicata su un quotidiano nel novembre 1978, poi confluita l'anno successivo nel 'diario in pubblico' *Nero su nero*: «Questo "mio" critico è il francese Claude Ambroise. Attento, sagace, minuzioso, profondo conoscitore delle cose siciliane e italiane, egli conduce da anni una vivisezione di me attraverso le mie cose scritte. Ma è come se in me si fosse operato uno sdoppiamento: indolore e come per giuoco. Mi avvicino al suo tavolo anatomico e guardo. A volte, come per simpatia tra il me notomizzato e il me spettatore, sento qualche piccola trafittura. Ma passa» (*OA II*, I, p. 1119).

con la Bompiani per la raccolta delle opere nella bella e raffinata collana dei Classici, forse la più simile al modello inarrivabile della Pléiade di Gallimard.

Alla scomparsa dell'autore abbiamo perciò la seguente situazione: i diritti sono divisi fra due editori, Bompiani per le opere complete (realizzate fra il 1987 e il 1991),⁸ Adelphi per le opere in volume singolo. L'Adelphi avrebbe iniziato a ristampare la *backlist* (*A ciascuno il suo* nel 1988; *Il Consiglio d'Egitto* nel 1989), riproponendo quasi tutti i libri: l'ultimo, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, è uscito nel 2009, esattamente vent'anni dopo la prima pubblicazione.

Tale situazione è durata circa vent'anni, finché anche i diritti per l'opera completa sono passati ad Adelphi ed è maturata l'idea di realizzare una nuova raccolta nella collana La Nave Argo. A quel punto si potevano percorrere due strade:

- 1) radunare i libri pubblicati da Adelphi e aggiungere i tre mancanti, limitando l'esame testuale al lavoro redazionale già svolto (che è – Giorgio Pinotti, redattore capo dell'Adelphi ed editore di Gadda, lo sottolinea costantemente – di fatto un lavoro filologico) e realizzare la raccolta;
- 2) affidare il lavoro a un curatore filologo che raccontasse la genesi delle opere, verificasse la presenza di varianti da un'edizione all'altra, ripristinasse con l'ausilio di materiali d'autore il testo più corretto.

È stata seguita la seconda strada, e nel 2009 il lavoro è stato affidato a me. Quando ciò è successo avevo pochissime informazioni sulle condizioni dei testi di Sciascia, perché la filologia sciasciana era quasi inesistente (e in larga parte l'avevo prodotta io stesso). Conoscevo l'autorappresentazione di Sciascia come qualcuno che scrive facile, direttamente a macchina e senza fare minute o stesure preparatorie, e che non torna su quanto scritto.

Con i miei sondaggi,⁹ avevo maturato due convinzioni: che i testi pubblicati fossero sostanzialmente corretti e che fra le varie redazioni di

⁸ Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, vol. I: 1956-1971, 1987 (= OB I); vol. II: 1971-1983, 1989 (= OB II); vol. III: 1984-1989, 1991 (= OB III). I tre volumi sono stati ristampati nel 2000 nei Classici tascabili e nel 2004 nei Classici rilegati.

⁹ Paolo Squillacioti, Il giorno della civetta di Leonardo Sciascia, in *Letteratura italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa, vol. 16: *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 655-89 (La Biblioteca di Repubblica – L'Espresso); Id., *L'alba del giorno della civetta: Il silenzio di Sciascia*, «Per leggere. I generi della lettura», 8, 14, primavera 2008, pp.

uno scritto non ci fossero molte differenze; ma, nello stesso tempo, che ci fosse comunque uno spazio per la filologia perché qualche correzione, dovuta al fisiologico decadimento del testo nel tempo, andava apportata e che le varianti, proprio perché esigue, fossero altamente significative.¹⁰

Ritenevo insomma che il lavoro, benché complesso, non dovesse essere troppo impegnativo, che i materiali superstiti sarebbero stati esigui e che la vicenda editoriale fosse lineare e con pochi momenti rilevanti da commentare. Cominciato il lavoro mi sono reso conto che le cose stavano diversamente e, soprattutto, che un approfondito lavoro filologico su Sciascia fosse assolutamente necessario. Volevo in ogni caso che tale lavoro fosse concepito non come un discorso specialistico per addetti ai lavori, ma come servizio per gli ancora numerosi lettori delle sue opere.

A oltre 25 anni dalla scomparsa, i dati di vendita dei libri più fortunati sono eloquenti: *A ciascuno il suo*, apparso da Einaudi nel 1966 ha venduto complessivamente 585.500 copie, di cui 185.000 dal 2000 ad oggi nella collana tascabile Gli Adelphi; *Il giorno della civetta*, che ha una storia editoriale di poco più lunga (uscì presso Einaudi nel 1961), oltre 1.100.000 copie, 360.000 dal 2002 ad oggi.¹¹ *Una storia semplice*, l'ultimo romanzo, pubblicato nella Piccola Biblioteca Adelphi nel 1989, ha venduto sinora 570.000 copie.

Per dare un solo termine di raffronto, dei *Sillabari* di Goffredo Parise, scrittore quasi coetaneo di Sciascia e che ebbe una notevole presenza nel mercato librario e nel dibattito culturale fra gli anni Sessanta e Ottanta, sono state vendute dal 2004 ad oggi circa 28.000 copie.¹²

59-78; Id., Filologia. *L'ultimo riverbero del* *Giorno della civetta*, «Il Giannone», 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 91-105.

¹⁰ Per questa impostazione rinvio al mio *Filologie sciasciane*, «L'immaginazione», 250, novembre 2009, pp. 27-30.

¹¹ Ringrazio Giorgio Pinotti per avermi fornito i dati aggiornati riferiti alle edizioni Adelphi (Pinotti aveva già divulgato i dati all'aprile 2013 nell'articolo *A proposito delle «Opere» di Sciascia e della filologia del Novecento*, «Todomodo», 3, 2013, pp. 111-16, a p. 116 nota 26). Ricavo i riferiti all'Einaudi dal prezioso volumetto di Giuseppe Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 43 (per *A ciascuno il suo*) e 131 (per *Il giorno della civetta*). Questi i dati completi suddivisi per collana: *A ciascuno il suo* 69.500 copie nei Coralli (1966), 191.000 nei Nuovi Coralli (1971), 140.000 nella Fabula (1988), 185.000 ne Gli Adelphi; *Il giorno della civetta* 93.000 copie nei Coralli (1961), 350.000 nei Nuovi Coralli (1972), 122.000 nei Tascabili Einaudi, 185.000 nella Fabula (1993), 360.000 ne Gli Adelphi.

¹² Il dato, che devo sempre alla cortese disponibilità di Pinotti, è così dettagliabile: 13.000 copie nella collana Biblioteca Adelphi (2004), 15.000 ne Gli Adelphi (2009).

Pur tendendo conto, con le parole Sciascia, che «il fenomeno del libro acquistato e non letto, appena cominciato e lasciato lì, è da noi piuttosto ingente: e magari sfugge agli autori e ai critici, ma non sfugge ai librai e ai frequentatori di librerie», i dati segnalano un interesse tutt'altro che sopito, e rendono necessario chiedersi quale sia la qualità testuale che è stata offerta a questa ampia platea.

Mi limiterò in questa sede a pochi esempi, rinviando per un'analisi più ampia e dettagliata a un articolo recente in cui offro un consuntivo dell'attività sin qui svolta sulle *Opere* di Sciascia e illustro le linee dell'ultimo tratto del percorso editoriale.¹³

Termine di confronto costante del mio lavoro, la raccolta delle *Opere* curata da Ambroise per Bompiani è un'impresa di alto valore culturale, sia perché è stata realizzata col concorso dello stesso Sciascia, sia perché ha consentito di rileggere, radunati insieme, i principali libri dello scrittore siciliano e di riscoprirne vari dimenticati o negletti anche dal loro autore, favorendo così una cospicua diffusione delle opere e un rilancio rilevante degli studi critici. La qualità testuale tuttavia è variabile: tutto sommato buona per i romanzi, assai meno per l'opera saggistica. Peraltro, in ragione del suo innegabile prestigio, quella di Ambroise è stata assunta come l'edizione di riferimento anche dall'Adelphi per la riproposizione dei singoli volumi, e così per due vie si sono diffuse fra i lettori versioni non del tutto corrette degli scritti sciasciani.

Lasciando perdere i refusi (alcuni però insidiosi, come «*illuminismo*» per «*iluminismo*»,¹⁴ nome di un'eresia spagnola che si presta facilmente alla confusione con il più noto movimento filosofico settecentesco), si può ricordare la Nota finale dei *Pugnatori*, che in OB II, p. 345 risulta:

Nina Ruffini per prima cosa mi fece vedere la firma di Verga incisa su un pilastro della veranda (mi diede poi una copia, che apposta aveva fatto fare aspettando una fotografia che non avevo mai visto e in cui più chiaramente che nelle altre si vede che Verga era – particolare cui solo Lawrence ha dato importanza – rosso di capelli, *rosso malpelo*).

Un brano interessante, che acquista però un senso compiuto («una copia, che apposta aveva fatto fare aspettando una fotografia che non avevo mai

¹³ Paolo Squillacioti, *Manovre d'attracco per la «Nave Argo» di Sciascia*, «Todomodo», 5, 2015, pp. 119-32.

¹⁴ In *Cronachette*, in OB III, p. 118; versione corretta in OA II, I, p. 418.

visto» appare incomprensibile) se si ripristina il brano caduto in *OB*:

Nina Ruffini per prima cosa mi fece vedere la firma di Verga incisa su un pilastro della veranda (mi diede poi una copia, che apposta aveva fatto fare aspettando la mia venuta, di una fotografia di Verga giovane: una fotografia che non avevo mai visto e in cui più chiaramente che nelle altre si vede che Verga era – particolare cui solo Lawrence ha dato importanza – rosso di capelli, *rosso malpelo*). (*OA* II, I, p. 418).

O si pensi a un passaggio dell'*Affaire Moro*, storpiato da un'analogia lacuna in *OB* II, p. 502, al punto che se ne ricava uno Sciascia che ha a cuore la corretta ricezione degli scritti elaborati dai terroristi delle Brigate rosse:

Soltanto dai simpatizzanti, un po' dovunque sparsi, la *Risoluzione* può esser letta con profitto: ma c'è da dubitarne.

mentre invece bisogna leggere:

Soltanto dai simpatizzanti, un po' dovunque sparsi, la *Risoluzione* può esser letta con entusiasmo. E potrebbe, dalla polizia, esser letta con profitto: ma c'è da dubitarne. (*OA*, II, I, p. 459)

Ma in qualche caso è stato necessario apportare delle emendazioni anche alla *princeps* licenziata dall'autore, come nel caso del 'diario in pubblico' *Nero su nero*, pubblicato da Einaudi nel 1979, che raccoglie oltre 200 note ricavate da articoli di giornali e riviste. La fonte a cui ha attinto la Redazione einaudiana però non è l'insieme dei ritagli degli articoli, ma una copia dattiloscritta di quegli articoli non approntata dall'autore – ed è, a quanto mi consta, l'unico caso nella produzione dello scrittore, se si fa eccezione per la copiatura a macchina del manoscritto di *Una storia semplice*, composto negli ultimi mesi di vita¹⁵ – ma da un dattilografo esperto sebbene non immune da errori. Ve ne sono di tipici come il *saut du même au même*, che si è verificato nel passaggio seguente:

Ma prima ho letto la introduzione di Philippe Renard, appassionato italianista che insegna all'Università di Grenoble, città natale di Stendhal; e scrive sullo stendhalismo di Lampedusa. Una specie di concentrato

¹⁵ Sull'episodio si veda *OA* I, pp. 1930-33.

stendhaliano, una evocazione di Stendhal che assume una quasi fisica consistenza.¹⁶

Il testo è conforme al dattiloscritto, ma è scorretto perché è caduta una frase che rende retoricamente più efficace il brano:

Ma prima ho letto la introduzione di Philippe Renard, appassionato italianista che insegna all'Università di Grenoble. Italianista a Grenoble, città natale di Stendhal; e scrive sullo stendhalismo di Lampedusa. Una specie di concentrato stendhaliano, una evocazione di Stendhal che assume una quasi fisica consistenza.¹⁷

In un'altra nota di *Nero su nero*, Sciascia riporta in traduzione la postilla obituarica apposta da Petrarca al cosiddetto *Virgilio Ambrosiano*, il ms. A 79 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, dove si menzionano luogo e data dell'incontro con Laura, una nota capitale per la cronologia della vicenda rappresentata nel *Canzoniere*. In tutte le edizioni del 'diario in pubblico' si legge:

«Laura, famosa per la sua virtù lungamente cantata nella mia poesia, per la prima volta apparve ai miei occhi, nel tempo della mia prima adolescenza, l'anno del Signore 1327, il sesto giorno d'aprile, nella chiesa avignone di Santa Chiara...» (ma più bella suona in latino)¹⁸

ma nella versione apparsa come la precedente sul quotidiano «La Stampa» a «sesto giorno d'aprile,» segue «di mattina», traduzione di *bora matutina* dell'originale latino, omesso dal dattilografo e che va ripristinato.

Altro si potrebbe dire, ma non farei che ribadire un concetto ovvio, che la filologia è utile perché migliora i testi che vanno in libreria. Il lettore, quando compra un libro, ha diritto di leggere un testo corretto e conforme alla volontà dell'autore. I libri di Sciascia che pubblicherà d'ora in poi Adelphi saranno conformi all'edizione che sto curando, avranno magari errori nuovi ma i vecchi saranno rimossi.

¹⁶ Cito dall'edizione attualmente in commercio: Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991, p. 211, ma il testo è identico nella *princeps* del 1979.

¹⁷ Leonardo Sciascia, *Stendhal oggi*, in «La Stampa», 3 aprile 1977, p. 5; è questo il testo riprodotto nell'edizione di *Nero su nero* in *OA* II, I, p. 1054.

¹⁸ Sciascia, *Nero su nero*, cit., p. 191.

Il lettore di un libro di Sciascia raccolto nelle *Opere* della Nave Argo, di tutto il lavoro servito alla revisione del testo non ha percezione. La pagina è pulita, e nel caso di emendamenti come l'integrazione del «di mattina» in *Nero su nero* non ci sono parentesi, corsivi o altri espedienti. Se ne dà naturalmente conto nella Nota al testo, insieme con gli altri emendamenti. Sono consapevole che il lettore anche appassionato difficilmente dedicherà troppo tempo allo studio delle pagine filologiche, ma queste, dislocate nella zona finale della Nota, sono normalmente ben identificabili rispetto alla prima parte. È in questa che si racconta (e per Sciascia non era ancora stato fatto) la genesi del testo, le intenzioni che l'hanno ispirata, le valutazioni dell'autore sul proprio lavoro, ed è a questa che spero che il lettore si accosti.

Nel caso di *Nero su nero* oltre alla ricostruzione della genesi di questo «Diario in pubblico negli anni di piombo», si presentano i dati bibliografici sulla prima pubblicazione e quindi sulla data delle note del 'diario', che mancano completamente nel volume e che si offrono per la prima volta in questa edizione. In un libro come *Nero su nero*, che raccoglie articoli pubblicati nell'arco di 10 anni (dal 1969 al 1979) e che sono sistemati in un ordine *grosso modo* cronologico, ma con varie alterazioni, avere un riferimento cronologico è necessario: Sciascia aveva pensato di indicare il mese e l'anno di stesura, ma alla fine rinunciò, a favore di una struttura continua dove le note sono separate da uno spazio bianco e assumono i tratti di un *continuum* narrativo. È un altro servizio al lettore che però viene dislocato nella Nota, non entra nel testo.

Dicevo del diritto del lettore a un testo corretto, e fin qui ho esemplificato casi in cui ho discusso l'eliminazione di errori e il ripristino di lezioni corrette. La parte per me più interessante del lavoro – e su cui ho provato a ragionare in un saggio raccolto nel numero monografico di «Studi (e testi) italiani» dedicato a *Editori e Filologi* e curato da Paola Italia e Giorgio Pinotti,¹⁹ – è però quella in cui ho discusso casi risolti in modo tale da far apparire lesa il diritto del lettore a leggere un testo corretto.

Partiamo da una considerazione di Paola Italia:

¹⁹ Paolo Squillacioti, *Volontà testamentarie e ragioni della filologia*, in *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», 33, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 137-47.

Per una presunta correttezza testuale, in molte case editrici è prassi corrente il controllo delle citazioni dai testi italiani, poetici e in prosa, cui spesso segue la loro correzione sulla base del testo controllato. Questa abitudine, dettata dalla volontà di pubblicare un testo sorvegliato in tutte le fasi redazionali e il più possibile “corretto”, in realtà porta spesso a perdere un’informazione preziosa, ovvero qual era il testo da cui citava l’autore.²⁰

Per alcuni dei libri di Sciascia ripubblicati prima dell’avvio della nuova edizione delle *Opere*, la Redazione dell’Adelphi ha operato controlli sulle citazioni come quelli descritti da Italia, correggendo il testo della *princeps* o, più frequentemente, quello delle *Opere* Bompiani, in genere fedeli (refusi a parte) alle stampe licenziate dall’autore, sebbene non vi venga mai indicato quale edizione si sia stata utilizzata. Rispetto a questa ricerca di correttezza, le versioni leggibili nella nuova edizione nella Nave Argo possono dare l’impressione di un regresso, perché in genere nelle citazioni le difformità da un testo vulgato tendo a mantenerle limitandomi a commentarle.

Anche qui faccio un solo esempio, peraltro non trattato nel saggio di *Editori e filologi*.²¹ Nell’*Affaire Moro* (Sellerio, 1978) Sciascia esamina le lettere inviate da Aldo Moro durante il sequestro, e fra queste quella al segretario del suo partito, Benigno Zaccagnini del 4 aprile 1978, che così inizia:

Caro Zaccagnini,
scrivo a te, intendendo rivolgermi a Piccoli, Bartolomei, Galloni, Gaspari, Fanfani, Andreotti e Cossiga, ai quali tutti vorrai leggere la lettera e con i quali tutti vorrai assumere le responsabilità che sono ad un tempo individuali e collettive.²²

Ma sin dalla prima edizione, il *pamphlet* presenta in questo punto un’evidente banalizzazione: «e con i quali tu ti vorrai assumere le responsabilità».²³ Ipotizzando che *tu ti* invece di *tutti* fosse un refuso tipografico, mi accingevo a correggere il testo; poche settimane prima della

²⁰ Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 126.

²¹ Lo stesso esempio è commentato anche in Squillacioti, *Manovre d’attracco*, cit., p. 130, che era in corso di stampa al momento dell’esposizione orale di questo intervento.

²² Leonardo Sciascia, *L’affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, p. 59. Il testo è confermato anche da Aldo Moro, *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Torino, Einaudi, 2008, pp. 13 e 16.

²³ Leonardo Sciascia, *L’affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 58. Lo stesso testo è in *OB* II, p. 503.

chiusura del volume è venuta fuori una copia del dattiloscritto dell'*Affaire Moro* che si riteneva del tutto perduto, da cui si apprende che le lettere di Moro più ampie non sono state copiate a macchina, ma ritagliate da una pubblicazione apparsa a ridosso dei fatti (e quindi un po' affrettata) e incollate da Sciascia sulla pagina. Che *tu ti* sia una banalizzazione è confermato, ma siccome lo si trova nella versione della lettera contenuta nel ritaglio va mantenuto.

D'altro canto nei testi di Sciascia, come nei testi di tutti gli autori, ci sono degli errori commessi dall'autore stesso che fanno parte del testo e che non è legittimo correggere. Faccio un altro esempio, da un testo tra i pochi non pubblicati in volume singolo da Adelphi, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*.²⁴ Il cameriere di Roussel è chiamato (conformemente agli atti d'indagine commentati da Sciascia) Tommaso Orlando di Gaetano; poi, 10 pagine dopo la prima menzione, diventa Gaetano Orlando (assume insomma il patronimico) e tale resta nel prosieguo; siccome il personaggio viene menzionato normalmente come «Orlando», l'errore non ha grande evidenza, ma anche in questo caso va mantenuto.

Anche per quanto riguarda l'ultima volontà dell'autore, i momenti del lavoro editoriale più interessanti mi paiono quelli in cui può apparire contraddetto il principio per cui l'edizione deve tendere a ripristinarla.

Propongo un caso tratto da un testo che farà parte dell'ultimo tomo delle *Opere* nella Nave Argo, *Cruciverba*, raccolta di saggi apparsa presso Einaudi nel 1983. Nel contributo intitolato *Letteratura e mafia*, Sciascia propone una carrellata delle posizioni adottate dagli scrittori siciliani in relazione alla mafia; perciò dà spazio a quella (poco nota) di Giovanni Alfredo Cesareo, autore di una *pièce* teatrale all'inizio del Novecento intitolata *La mafia*, il cui protagonista, il cavalier Rasconà, fa di tutto per negare la sua mafiosità. A giudicare però da una delle sue affermazioni la sua appartenenza all'organizzazione criminale appare dichiarata:

La mafia ha radicata abitudine di parlar sempre il dialetto... Che vuole? per me è la lingua più armoniosa della terra. La penso come l'abate Meli, buon'anima.²⁵

²⁴ Pubblicato dalle Edizioni Esse di Palermo nel 1971, ovvero dalla casa editrice che avrebbe poi preso il nome di Sellerio, si legge ora in *OA* II, I, pp. 253-82.

²⁵ Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 145. Lo stesso testo è in tutte le edizioni successive.

In questo caso il confronto con l'originale di Cesareo fa scoprire che il testo di partenza era diverso: «non c'è mancu sfiziu», afferma Rasconà; «Sfizio?», chiede l'interlocutrice che non ha dimestichezza con il siciliano; e Rasconà spiega:

Sì, soddisfazioni... La mia radicata abitudine di parlar sempre il dialetto...
Chi voli? pir mia è la lingua chiù armuniusa di la terra. La pensu comu
l'abati Meli bon'anima!

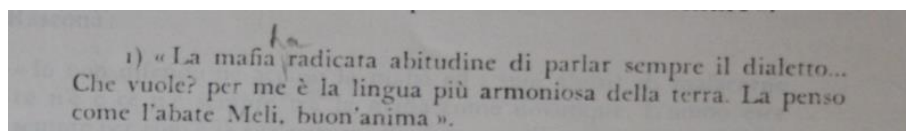
È successo che dopo la prima stesura del 1963, che presentava il testo corretto, ossia:

La mia radicata abitudine di parlar sempre il dialetto... Che vuole? per me
è la lingua più armoniosa della terra. La penso come l'abate Meli,
buon'anima²⁶

il saggio è stato ripreso l'anno successivo e nel luogo in questione si è intrufolato un refuso che rende incomprensibile il brano:

La mafia radicata abitudine di parlar sempre il dialetto... Che vuole? per
me è la lingua più armoniosa della terra. La penso come l'abate Meli,
buon'anima.²⁷

Un esemplare dell'estratto dell'articolo apparso nel 1964 è stato incluso nell'incartamento inviato alla casa editrice Einaudi, con l'aggiunta di mano dell'autore di «ha» in interlinea fra «mafia» e «radicata»; vent'anni dopo viene ripristinato il senso senza una nuova verifica dell'originale di Cesareo, cosicché viene fuori un testo del tutto incoerente, benché d'autore:



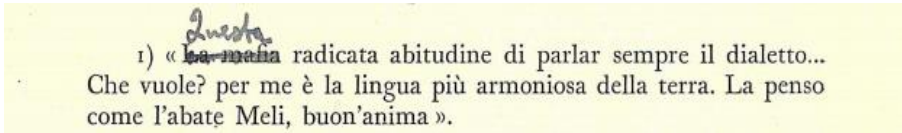
²⁶ Leonardo Sciascia, *La mafia e la letteratura*, in «Rendiconti», 8, ottobre 1963, pp. 115-23, a p. 119.

²⁷ Id., *Appunti su mafia e letteratura*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», 2, 5, gennaio-marzo 1964, pp. 118-26, a p. 119.

Si aggiunga che in momenti più vicini alla stesura dell'articolo, Sciascia era intervenuto in modo differente, e più prossimo al testo corretto: nel 1970, l'articolo del 1964 era stato ripreso in un volume di studi sulla mafia dove il passo risulta congruente con quello della commedia di Cesareo:

La nostra radicata abitudine di parlar sempre il dialetto... Che vuole? per me è la lingua più armoniosa della terra. La penso come l'abate Meli, buon'anima.²⁸

In un altro esemplare dell'articolo del 1964, che Sciascia ha offerto ad un amico che a sua volta me ne ha fatto dono, l'autore ha apportato una diversa correzione a penna («~~La mafia~~ \Questa/ radicata») che di nuovo rende il passo sostanzialmente, ma non letteralmente, corretto:



1) «~~La mafia~~ radicata abitudine di parlar sempre il dialetto...
Che vuole? per me è la lingua più armoniosa della terra. La penso
come l'abate Meli, buon'anima ».

La somma di questi elementi rende necessaria l'emendazione del luogo e il ripristino della lezione corretta («La mia radicata abitudine...»): si tratta in sostanza di assumere la prima e non l'ultima volontà dell'autore, e di fare con ciò – almeno questo è stato il mio intento – un servizio al lettore.

Paolo Squillacioti
paolo.squillacioti@cnr.it

Riferimenti bibliografici

Gian Carlo Ferretti, *Ghiribizzi editoriali di Sciascia*, «Belfagor», 62, 30 novembre 2007, pp. 710-714.

Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.

Velania La Mendola, *Leonardo Sciascia e la scrittura delle idee: l'illuminismo siciliano in casa Einaudi*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola,

²⁸ Leonardo Sciascia, *Appunti su mafia e letteratura*, in Vittorio Frosini, Francesco Renda, Leonardo Sciascia, *La mafia. Quattro studi*, Bologna, Boni, 1970, pp. 69-83, a p. 77.

- presentazione di Carlo Carena, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 163-203, e, nello stesso volume, *La tribolata nascita del «gettone» 57: Vittorini, Calvino e «Gli zii» di Sciascia* (pp. 325-55).
- Giovanna Lombardo, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice, 2008.
- Aldo Moro, *Lettere dalla prigione*, a cura di Miguel Gotor, Torino, Einaudi, 2008.
- Giorgio Pinotti, *A proposito delle «Opere» di Sciascia e della filologia del Novecento*, «Todomodo», 3, 2013, pp. 111-16.
- Leonardo Sciascia, *Favole della dittatura*, Roma, Bardi, 1950.
- Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952.
- Leonardo Sciascia, *La mafia e la letteratura*, «Rendiconti», 8, ottobre 1963, pp. 115-23.
- Leonardo Sciascia, *Appunti su mafia e letteratura*, «Nuovi Quaderni del Meridione», 2, 5, gennaio-marzo 1964, pp. 118-26.
- Vittorio Frosini, Francesco Renda, Leonardo Sciascia, *La mafia. Quattro studi*, Bologna, Boni, 1970.
- Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978.
- Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983.
- Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, vol. I: 1956-1971, 1987; vol. II: 1971-1983, 1989; vol. III: 1984-1989, 1991.
- Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Milano, Adelphi, 1991.
- Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994.
- Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillacioti, vol. I: *Narrativa - Teatro - Poesia*, Milano, Adelphi, 2012.
- Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Paolo Squillacioti, vol. II: *Inquisizioni - Memorie - Saggi*, tomo I: *Inquisizioni e Memorie*, Milano, Adelphi, 2014.
- Paolo Squillacioti, *Il giorno della civetta di Leonardo Sciascia*, in *Letteratura italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa, vol. 16: *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 655-89 (La Biblioteca di Repubblica – L'Espresso).
- Paolo Squillacioti, *L'alba del giorno della civetta: Il silenzio di Sciascia*, «Per leggere. I generi della lettura», 8, 14, primavera 2008, pp. 59-78.
- Paolo Squillacioti, *L'ultimo riverbero del Giorno della civetta*, «Il Giannone», 13-14, gennaio-dicembre 2009, pp. 91-105.
- Paolo Squillacioti, *Filologie sciasciane*, «L'immaginazione», 250, novembre 2009, pp. 27-30.

- Paolo Squillacioti, *Volontà testamentarie e ragioni della filologia*, in *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», 33, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 137-47.
- Paolo Squillacioti, *Manovre d'attracco per la «Nave Argo» di Sciascia*, «Todomodo», 5, 2015, pp. 119-32.
- Giuseppe Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

INTORNO AL SEMINARIO: COMMENTI E RIFLESSIONI

«Questo matrimonio s'ha da fare»:
filologia e redazione editoriale
Isabella Grisanti

L'iniziativa di riflettere sul rapporto tra filologia e redazione editoriale è quanto mai apprezzata, perché i temi trattati nel Seminario dimostrano tangibilmente la volontà di avvicinare due mondi concettualmente molto simili e in alcuni casi anche vicini, ma di fatto ancora poco comunicanti.

Eccetto naturalmente i meritevoli, illuminati, ma pur sempre pochi editor e redattori che lavorano avvicinandosi al testo in termini filologici (ne troviamo un buon esempio negli autori che hanno proposto i loro contributi nel volume *Editori e Filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», 33, Roma, Bulzoni, 2014), si percepisce la debolezza o addirittura l'assenza di una *forma mentis* editoriale volta alla qualità testuale.

Il testo scritto è uno strumento di trasmissione culturale, e chi è deputato a trasmetterlo ha l'obbligo di garantirne la correttezza. Ma il concetto di testo corretto non rientra ormai, se non in rari casi, fra i principali scopi che presiedono la pubblicazione di un libro.

Esistono troppi generi editoriali, come per esempio la saggistica, in cui la qualità viene trascurata e ove l'approccio al testo risulta lontano da un orientamento di natura filologica. Questo fenomeno caratterizza da anni il mondo editoriale, a danno del lettore, che ne soffre perché vengono in parte deluse le sue aspettative. Questi, nell'attuale modello della produzione editoriale, non sempre ricopre il ruolo – che meriterebbe – di destinatario primo, reale fruitore di una pubblicazione.

L'attenzione infatti è talvolta spostata verso il numero di copie che il libro potrà vendere, la eco che esso potrà produrre, il tempismo e la risonanza che l'uscita potrà avere in corrispondenza di alcuni fatti (la morte di un personaggio pubblico, un accadimento politico eclatante, l'uscita simultanea di un film...).

Per contro, un altro fattore concorre all'abbassamento della qualità testuale delle pubblicazioni: il lettore stesso ormai dimostra un'irrilevante esigenza di correttezza testuale e contenutistica.

Parte dei lettori si è infatti assuefatta alla banalizzazione del pensiero e della nostra meravigliosa lingua, anche a causa della bassezza del livello di contenuto e di forma di taluni mezzi di comunicazione, quali quotidiani e notiziari (particolarmente nelle versioni online). Ciò ha prodotto nel lettore innanzitutto la grave riduzione delle capacità di discernimento critico, e con esso l'impoverimento del lessico e la noncuranza nell'applicare regole ortografiche e grammaticali. Purtroppo si è così creato un circolo vizioso per cui: tanto peggio il lettore viene trattato, quanto meno egli è esigente.

Non è sufficiente accontentarsi di alcune collane di valore esemplare (come per esempio quella dei Meridiani dell'Arnoldo Mondadori Editore). È necessario divulgare presso le nuove generazioni l'idea del testo in quanto bene comune e pertanto degno della più attenta e scrupolosa cura. Un testo che possa diffondersi attraverso la pubblicazione e svolgere appieno la sua funzione di strumento culturale e quindi anche sociale.

Cercherò di toccare questi temi in un mio libro – in preparazione – dal titolo provvisorio *La redazione editoriale: strumenti culturali e professionali*. Sarà un invito, comune al vostro, a recuperare una mentalità e un modo di lavorare che ora vengono sottovalutati. Un appello alla conoscenza, all'approfondimento, alla correttezza e alla professionalità.

Isabella Grisanti
isabella.grisanti@yahoo.it

*Lettori e filologi: alcune considerazioni
intorno alla filologia editoriale*

Virna Brigatti

Per ragionare intorno al sintagma “filologia editoriale”, così come si sta accreditando negli studi sulla trasmissione del testo nell’epoca contemporanea, otto-novecentesca in particolare, si può partire dal numero 10 (2013) della rivista «Ecdotica» e dalla sezione Foro in esso contenuta, che reca il titolo, appunto, *Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*.

Qui è dichiarato che «il primo percorso di attraversamento della “filologia editoriale” riguarda un po’ di storia e un po’ di geografia»¹ della casa editrice di cui è titolare lo stesso Calasso, ossia Adelphi. In coerenza con questa dichiarazione, l’editore aggiunge subito «un piccolo frammento di filologia editoriale»,² richiamando precedenti parole di Francisco Rico, attraverso le quali afferma come la propria attività si rivolga a una letteratura ‘alta’, che procede per «una via separata dal reale»,³ che rifiuta «qualsiasi “compromesso aperto con la realtà storica e sociale” [...] cercando ciò che è atemporalmente sublime, lontano dal linguaggio e dal paesaggio della vita quotidiana».⁴ Per giustificare tale scelta dichiarata Calasso si sente obbligato (per citare le sue parole) «ad un altro accenno di

¹ Paola Italia, in *Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, «Ecdotica», n. 10, 2013, p. 184.

² Roberto Calasso, *ivi*, p. 185.

³ Francisco Rico, *ivi*, p. 181.

⁴ *Ibidem*.

filologia editoriale»⁵ e spiega, dunque, quale era il contesto storico culturale italiano dell'anno in cui l'Adelphi pubblicò il primo libro, cioè il 1963, dando così spazio alla «descrizione delle coordinate storico-geografiche entro cui è nata e cresciuta»⁶ la sua casa editrice e alla ricerca che è stata ed è portata avanti con il suo catalogo, cioè «una certa qualità [...] un certo dono di metamorfosi del lettore che alcuni libri possiedono».⁷

Fin qui la direzione della riflessione si mantiene su una linea di indagine intorno all'identità delle imprese editoriali che si pone sulla linea degli studi avviati e consolidati da Eugenio Garin, Giovanni Ragone e Gian Carlo Ferretti,⁸ e che mostra di fatto quella che altrimenti può essere definita *politica* editoriale o *strategia* editoriale e che, inequivocabilmente coinvolge la storia di una casa editrice, mostrandone le scelte culturali e imprenditoriali.

Viene ricordato poi l'iniziale desiderio della Adelphi di vedere stampati tutti i propri libri da un grande tipografo del Novecento, Giovanni Mardesteig, cosa che in effetti per un po' fece, ma al cui contributo dovette gradualmente e progressivamente rinunciare per banali ma sostanziali questioni di costi di produzione. Questa che può sembrare una notazione extravagante, in realtà immette una riflessione intorno alla «forma dell'edizione»⁹ e dei suoi caratteri materiali, a partire proprio dai caratteri tipografici. Ma non solo, la spiegazione delle ragioni dell'abbandono della collaborazione con il raffinato stampatore consente a Calasso di precisare il suo concetto di «qualità» libraria: «Ad un certo punto noi abbiamo rinunciato a Mardesteig perché quello che a noi importava – e che consideriamo parte essenziale della qualità dei libri – è il numero di copie che si riesce a vendere»¹⁰ a quell'«interlocutore ignoto detto pubblico».¹¹

⁵ Calasso, *ivi*, p. 185.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Eugenio Garin, *Editori italiani tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999; Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004. Ma si vedano anche le pubblicazioni di Giuliano Vigni e il volume miscelaneo *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997.

⁹ «Il testo non diventa dunque “oggetto letterario” senza la lettura, ma a sua volta la lettura non esiste (almeno nell'età moderna) senza un “oggetto editoriale”, cioè senza un'edizione nella sua specifica forma» (Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 188).

¹⁰ Calasso, in *Filologia editoriale*, cit., p. 188.

¹¹ *Ivi*, p. 189.

A questo «ignoto interlocutore» l'editore rivolge quei libri che possono muovere in lui quella che è stata chiamata poco sopra una «metamorfosi». Ed è proprio in questo quadro che la riflessione sul *come* pubblicare i titoli scelti secondo questi criteri diventa fondamentale: il fatto che il lettore Adelphi sia presupposto come un lettore in grado di concepire nella propria dimensione di esperienza e di percezione, di intellettualità, un libro come un oggetto che possa suscitare in lui una trasformazione profonda, ci dice implicitamente *quale lettore* è previsto come rappresentante di una comunità di riferimento e suggerisce con *quale edizione* lo si intende raggiungere e conquistare, a partire dall'eleganza materiale di questa.

Proprio nella prospettiva di definire con ulteriore precisione le caratteristiche delle edizioni Adelphi, Paola Italia, intervenendo nel Foro, chiede come mai alcuni titoli del catalogo siano presentati «in forma diretta, pulita, a volte un po' scarna», che può riuscire a gettare il potenziale lettore nello «sconcerto» di fronte a un autore sconosciuto, mentre altri siano invece «accompagnati da introduzioni, note al testo, apparati di varianti, ecc.», insomma con una «proliferazione di apparati filologici».¹²

La risposta di chi i libri li *fa* suggerisce una chiarezza di idee che può aiutare a dirimere la questione teorica che è stata portata all'attenzione anche nel recente seminario di «Prassi ecdotiche» organizzato presso l'Università degli Studi di Milano nell'ottobre 2015 e intitolato *Quale edizione per quale lettore?* (del quale si riportano, in questo stesso numero di «Prassi ecdotiche per la modernità letteraria», gli interventi). Calasso, cioè, con sicurezza afferma che il compito principale dell'editore è «fare tutto quello che si può fare per la comprensione di un libro»,¹³ sottintendendo a questa affermazione qualcosa che resta implicito nel suo discorso e che invece è fondamentale specificare – nell'intenzione di portare l'analisi qui avviata su un piano teorico e metodologico –, cioè il fatto che è l'editore a stabilire *in che modo* il libro dovrà essere compreso dal suo lettore. Ed è interessante notare che in questa parte della conversazione si parli di *libro* e solo dopo di *testo*. L'editore infatti si preoccupa innanzitutto che il *libro*, come oggetto materiale e supporto di segni linguistici portatori di significati, sia compreso da chi dovrà decidere se comprare quel prodotto; comprensione che è resa possibile se l'editore è in grado di presentarlo ai destinatari in un modo che a loro risulti prima accessibile e poi interessante.

¹² Tutte le citazioni questo paragrafo da Paola Italia, *ivi*, p. 189.

¹³ Calasso, *ivi*, p. 190.

La comprensibilità dell'oggetto libro è un elemento che forse non è stato definito propriamente in questi termini, nella vasta attenzione che è stata data alla mediazione editoriale negli ultimi tre decenni, ma si inserisce pienamente nelle riflessioni in merito all'ermeneutica dell'edizione,¹⁴ che è il presupposto perché si possa capire anche il testo da questa trasmesso. L'editore cioè ha innanzitutto il dovere (e la necessità) di comunicare al proprio «ignoto interlocutore» *che cosa* sia quel prodotto librario e, nello stabilire ciò, l'editore inevitabilmente (consustanzialmente) stabilisce *come* il testo in esso contenuto vorrebbe che fosse percepito prima e letto poi. Ed è con gli elementi peritestuali che l'editore trasmette il *come* della lettura e la possibilità della comprensione.

Di fronte a tutto questo, dunque, potrebbe sembrare che il sintagma “filologia editoriale”, partito da un'indagine molto larga intorno all'identità della casa editrice, si definisca più precisamente come indagine intorno alle caratteristiche specifiche di ogni edizione e dunque possa ricondursi a una sorta di ‘filologia dei peritesti’.

Conferma in questo senso sembra darsi nel proseguimento del discorso condotto da Calasso all'interno del citato Foro, premettendo che in quella sede questi fa riferimento solo a testi del passato, per i quali la volontà dell'autore nello stabilire la forma dell'edizione non è coinvolta. Si tratta dunque di un'indagine esclusivamente intorno alle scelte dell'editore.

Il direttore editoriale di Adelphi afferma con chiarezza come abbia stabilito di pubblicare testi antichi e anche complessi, come ad esempio *Il racconto del pellegrino. Autobiografia di Sant'Ignazio di Loyola*, volendo «che qualcuno riconoscesse un testo bruciante, che si legge come si può leggere un autore che è nato pochi anni fa, con la stessa potenza, e con una forza che deve essere colta dal lettore grazie al testo nel suo “stato di natura”».¹⁵ Lo stato di natura del testo – come per altro tutti gli stati di natura – è ovviamente più un'illusione retorica che un'espressione con validità scientifica o storica, ma indica in modo figurato (e in questo senso efficace) il fatto che il testo sia stato pubblicato con pochissimi apparati: è infatti «introdotto da tre pagine molto concrete che dicono solo le circostanze in cui il testo era nato» e da «alcune note storiche minime», in coerenza con lo scopo di pubblicare quel libro «non per motivi devozionali» e nemmeno per fare «un'operazione lodevole dal solito punto di vista storico-culturale

¹⁴ Si veda in merito Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., pp. 181-225 e le relative note bibliografiche.

¹⁵ Calasso, *Filologia editoriale*, ivi, p. 191.

con cui oggi si ammorba, in generale, il clima di ogni conoscenza della letteratura»:¹⁶

Di fatto questa è una delle cose su cui si basa tutta la casa editrice: tentare di non diminuire, come oggi avviene perennemente, un carattere essenziale della lettura, cioè lo *shock* dell'ignoto. Appena si apre un libro, che si tratti di Dante o di un esordiente, bisogna che il buon lettore senta questo *shock*, se non lo sente (e spesso non lo sente perché è gravato da tutti questi inquadramenti storici e introduzioni, quelli che la nobile tradizione einaudiana ha fatto di tutto per affermare) si perde qualcosa che è spesso l'essenza del libro.¹⁷

È questa una precisa idea di lettura, di modalità di fruizione di un testo che determina tutte le scelte relative alla forma dell'edizione, affinché gli scrittori che «sanno parlare da soli con tale forza»¹⁸ siano messi nelle condizioni editoriali di poterlo fare.

Ed è ciò che dice di volere realizzare Francisco Rico con il testo del *Lazarillo de Tormes* da lui stabilito per le edizioni della Real Academia Española (2011), nel momento in cui Calasso gli propone di pubblicarlo in Adelphi, in italiano:

Ho detto subito di sì, ma senza testo a fronte e senza le mie note. Il *Lazarillo* è un libro grandissimo, l'inizio del romanzo in Europa. [...] Voglio che sia una lettura normale per il lettore normale.¹⁹

¹⁶ In coerenza con questa affermazione è implicitamente chiaro che il testo di Sant'Ignazio di Loyola, una volta inserito nel catalogo Adelphi, subisce un riposizionamento di genere, passando da testo autobiografico-devozionale a testo di riflessione morale e esistenziale in senso laico ma collocato all'interno del dominio letterario. Questa voluta ambivalenza di identità di genere a cui il testo appartiene è manifestata nel titolo e sottotitolo, *Il racconto del pellegrino. Autobiografia di Sant'Ignazio di Loyola*, ed è confermato apertamente dalla presentazione editoriale del testo: «Dopo essere rimasto inedito per tre secoli e mezzo, *Il racconto del Pellegrino* fu pubblicato nel testo originale all'inizio del Novecento. Da allora è stata sempre più riconosciuta la grande importanza dell'opera, non solamente come documento storico e devozionale, ma come capolavoro della letteratura autobiografica» (si veda l'aletta del volume a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1966 e successive ristampe).

¹⁷ Questa e tutte le citazioni nel paragrafo precedente *ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Rico, *ivi*, p. 192. Il volume, per il momento, non è ancora stato pubblicato.

Affermazione, quest'ultima, solo apparentemente semplice e su cui si torna immediatamente a riflettere, dopo avere posto una domanda che si lascia intenzionalmente aperta: può essere attribuito alle possibilità offerte da una nuova traduzione in lingua italiana corrente il fatto che quel testo antico possa essere presentato semplicemente come un romanzo? Cioè, non potrebbe essere che il passaggio a un'altra lingua "liberi" il testo da tutti gli scrupoli filologici che l'edizione del testo autentico²⁰ invece non può evitare di problematizzare?²¹

Tornando alle caratteristiche del lettore, invece, viene immediato confrontare la sopra citata affermazione di Rico sul «lettore normale» con un'altra riportata da Giorgio Pinotti nell'introduzione a una raccolta di saggi che entra in diretto dialogo con il Foro su cui si sta ragionando, e cioè nell'introduzione al numero monografico della rivista «Studi (e testi) italiani», n. 33 (2014), dedicato, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, e curato dallo stesso Pinotti insieme a una delle tre voci del Foro di «Ecdotica», Paola Italia.

Pinotti infatti riporta una brevissima citazione tratta dall'edizione critica del *Lazarillo*, nella quale Rico afferma di rivolgersi, con quell'edizione al «lector contemporáneo aficionado a la buena literatura».²²

²⁰ Cioè «il testo redatto dall'autore. Dico appositamente "redatto", non "inteso", poiché l'intenzione di un autore ci rimarrà per sempre inaccessibile [...] la critica del testo non deve essere mai critica dell'autore» (Gunter Martens, *Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale*, «Ecdotica», n. 3, 2006, p. 69).

²¹ Un'indicazione per sciogliere il quesito potrebbe venire da un'indagine sulle eventuali edizioni spagnole di lettura "tratte" dall'edizione critica di Rico, ma i presupposti teorici del critico sono in ogni caso i seguenti: «L'edizione critica non è [...] l'obiettivo in sé stessa, bensì la condizione imprescindibile e il tramite più idoneo per la pubblicazione di un testo critico, cioè, *grosso modo* il testo stesso dell'edizione critica ma esente da ogni bagaglio erudito (come il "clear text" della tradizione angloamericana), in modo da rispondere adesso sì all'intenzione dell'autore anche in relazione al modo in cui egli pretendeva e si aspettava di essere letto» (Francisco Rico, «*Lectio fertilior*»: tra la critica testuale e l'ecdotica, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 23-41 : p. 36).

²² Francisco Rico, in *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Real Academia Española, 2011, p. 207; cit. da Giorgio Pinotti, *Introduzione a Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», n. 33, 2014, Roma, Bulzoni Editore, 2014, pp. 14-19 : 19. Di questa affermazione è una imperfetta eco quanto sostenuto da Rico in *Una filologia per il lettore. Natascia Tonelli intervista Francisco Rico*, «Per Leggere», a. V, n. 8, 2005, pp. 175-189 : 176, dove questi parla di «qualsiasi persona affezionata alla letteratura», ponendo in evidenza in quella sede l'aggettivo *qualsiasi*, ripetuto poi poco oltre in rapporto alla definizione del «lettore generico, non specialista» (*ibidem*).

È chiaro che quest'ultimo non è necessariamente il «lettore normale», benché Calasso attribuisca proprio al «lettore normale» – lettore che sembra però avere, secondo il direttore di Adelphi, una caratteristica che lo distingue, ossia un attributo di «intelligenza»²³ – la capacità di percepire e comprendere il «sublime» che quel testo, e altri editi dalla sua casa editrice, contengono, cioè la fisionomia delicata di quei «libri che hanno il carattere di squarciare il contesto in cui sono nati e di raggiungere il fondo delle cose», caratteristica che li rende inequivocabilmente «grande letteratura».²⁴

Ed è la differenza aggettivale, tra «buena» e «grande» letteratura, a consentire di fare ancora un ulteriore passo in avanti in questa nostra riflessione: «grande» trasmette un senso di assoluto (e infatti lo stesso Calasso propone proprio in quel punto del suo discorso il concetto di «letteratura assoluta»),²⁵ di un giudizio di valore che sembra rimandare a un'idea intuitiva e elettiva di bellezza, quasi esoterica e iniziatica, ben identificabile con l'estetica delle collane e delle copertine Adelphi. Al contrario, «buena» introduce un elemento di valutazione comparativa, di pedante e ponderosa analisi dalla quale discende un meditato e argomentato giudizio, tanto inattaccabile quanto privo di slancio emotivo.

A partire da questa sottile e sottintesa distinzione torna alla ribalta una dinamica culturale ben accertata nel XX secolo: la diffusa convinzione di una sostanziale alterità e incompatibilità tra la leggibilità (per il «lettore normale»)²⁶ e la filologia (per il lettore che cerca il “prodotto certificato”) che il sintagma *filologia editoriale*, su cui la conversazione tra i tre interlocutori più volte richiamati si era avviata, vorrebbe programmaticamente superare e così anche la raccolta *Editori e filologi*. Quest'ultima pubblicazione si propone ancor più programmaticamente orientata a indagare e superare questa divaricazione di intenti e prospettive, come dichiara la preposizione con funzione finale del sottotitolo *Per una filologia editoriale*. Nell'introduzione bipartita, con una parte firmata da Giorgio Pinotti (e già citata) e l'altra firmata dall'altra curatrice del volume,

²³ Calasso, *ivi*, p. 186.

²⁴ Calasso, *ivi*, p. 193.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Un criterio, quello della leggibilità, che Alberto Cadioli definisce «prettamente editoriale», in riferimento cioè alle esigenze comunicative e commerciali delle case editrici (cfr. Alberto Cadioli, *Filologia ed editoria*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2012, p. 269).

Paola Italia, viene auspicato con forza che si possa generare una virtuosa collaborazione tra «editori attenti agli autori e filologi attenti ai lettori», partendo dal presupposto – dato come «realità sperimentata da chiunque abbia pratica di lavoro editoriale» – che «editori e filologi hanno uno sguardo diversamente orientato [...] quello del filologo rivolto all'autore [...] quello dell'editore rivolto "ai lettori da raggiungere"».²⁷

Di questi due mestieri del lavoro intorno ai testi si vuole qui ora, primariamente, portare l'attenzione su quello del filologo che è senza dubbio *author oriented*, nel senso che lavora sul testo dell'autore cercando di ricostruirlo e interpretarlo, ma allo stesso tempo ha già insita, nella sua propria procedura operativa, un'attenzione *reader oriented*, soprattutto in particolare quando non si lavora su autografi o edizioni approvate dall'autore, ma su testimoni apografi o su edizioni successive alla morte dell'autore o comunque emesse fuori dal suo *imprimatur*. Infatti, quella che sostanzialmente resta «filologia dell'autore»²⁸ (anche quando non è filologia d'autore) sottintende una «filologia del lettore»;²⁹ e ciò da due punti di vista, uno interno all'operazione filologica e uno non tanto esterno, quanto piuttosto successivo.

Infatti è necessario mettere a fuoco una distinzione fondamentale, che il sintagma «filologia editoriale» – così come è stato recentemente diffuso – pur sottintendendolo senza dubbio, rischia però di occultare.

Poiché la filologia è innanzitutto un metodo di indagine specifico *sul* testo i cui risultati possono successivamente essere tradotti in una prassi ecdotica (o editoriale, i due aggettivi in questo caso sono sinonimi), è possibile affermare come siano coinvolti, nei due tempi di questa pratica, due diverse tipologie di lettori: nel primo caso si considerano quei particolari lettori, che sono i copisti, i compositori o i redattori;³⁰ nel secondo caso, invece, i lettori coinvolti sono i destinatari dell'atto di nuova pubblicazione.

²⁷ Paola Italia, *Introduzione a Filologi e editori*, cit., p. 9.

²⁸ Roberto Antonelli, *Il testo tra autore e lettore*, «Critica del testo», xv / 3, 2012, p. 22; si veda anche dello stesso autore *Le origini e il Duecento: filologia d'autore e filologia del lettore*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010*, cit., pp. 101-126, dove in chiusura è proposto il sintagma «filologia dell'autore» (corsivo mio).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Si sta qui riducendo, al solo scopo della sintesi argomentativa, a un solo soggetto operativo realtà di preparazione del testo che sono più complesse e non necessariamente coinvolgono un solo operatore, ciò sempre e in particolare nel caso della trasmissione a stampa, sia nell'antico che nel nuovo regime tipografico.

Diretta conseguenza dell'avere posto questa distinzione nelle diverse funzioni che può avere un lettore (anello nella trasmissione del testo o destinatario di un'operazione editoriale) è la problematizzazione della «cosiddetta “ultima volontà dell'autore”, concetto anch'esso ormai riconosciuto come assai scivoloso, specie da quando la filologia d'autore [non *dell'autore*] applicata ai testi contemporanei ha chiarito quante delicate siano le opzioni possibili al riguardo».³¹

La presenza del lettore nell'indagine filologica emerge dunque innanzitutto attraverso la figura di quel particolare lettore dell'opera che è, a seconda delle epoche, il copista oppure una delle figure della mediazione dell'antico regime tipografico (dal correttore, al proto, al compositore) e poi del moderno regime editoriale (redattori, editori, editor, direttori di collana, curatori, correttori di bozze e tipografi, questi ultimi però solo fino all'epoca pre-digitale, quando il testo ancora veniva ricomposto da coloro che presiedevano i processi di stampa; oggi nessuna ricomposizione del testo dell'autore avviene, nemmeno all'interno della redazione). E ciò significa che la filologia *dell'autore* (*author oriented*) si muove in realtà sempre in continua interferenza con le scelte compiute da quel lettore-editore che compie un'operazione che si ribalta in una attività di trasmissione del testo, secondo i suoi criteri e capacità, il cui risultato è l'oggetto libro con cui il filologo entra in contatto. E ciò è inscritto nel fatto che l'operazione filologica si esercita innanzitutto sull'analisi del supporto materiale che trasmette il testo: «il lavoro ermeneutico» parte infatti dall'«interpretazione del reperto», attività che «non costituisce solamente una parte della critica testuale, ma ne è il fondamento vero e proprio».³² Si tratta cioè dell'interpretazione di ciò che è il documento storico e, quindi, in epoca gutenberghiana, di ermeneutica dell'edizione. Si tratta, ancora, di interpretare innanzitutto l'operazione di un lettore di un'opera letteraria, il quale ha però una posizione privilegiata, poiché non è un semplice fruitore, ma è un operatore attivo nella trasmissione del testo. In questo senso, dunque, anche l'operazione filologica è costitutivamente *reader oriented*.

In questo senso, dunque, l'idea di lettura che sostiene Calasso è la sua propria idea maturata primariamente in quanto lettore, che intende in quel modo il rapporto con il testo letterario, e che è poi posta al servizio della

³¹ Antonelli, *Il testo tra autore e lettore*, cit., p. 19.

³² Martens, *Sul compito critico dei filologi editoriali*, cit., p. 66.

propria impresa editoriale, nella più pura prospettiva di un editore iperlettore.³³

Riposizionando quindi, alla luce di questa lunga digressione, il rapporto tra filologi che guardano all'autore e editori che guardano solo ai lettori, emerge con evidenza come questa dicotomia tra filologi ed editori – che di fatto ha caratterizzato il Novecento – è più apparente che reale e che in realtà è più avvertita dagli editori “puri” che non dai filologi contemporanei, i quali hanno ben chiara la consapevolezza del fatto che

dall'antica piramide tesa alla ricostruzione della volontà dell'autore, si sostituisce una piramide di pertinenza critica e di possibilità interpretative, a seconda del grado di competenza del lettore, ovvero del tipo di edizione praticata [...]: da quella fotografica a quella economica e tascabile, in modo del resto corrispondente ad una piramide interpretativa rappresentativa dei tipi possibili di lettura di comprensione del testo, poiché certo sembra indubitabile che più ci si allontana dall'*author*, più sono inevitabili fenomeni anche vistosi di entropia.³⁴

In questo senso la scelta di non pubblicare un testo con apparati di alcun tipo (non solo di tipo filologico: ad esempio per Croce, l'avversione per le note non era legata al fatto che fossero di un tipo o di un altro, ma era la loro semplice presenza ad essere respinta, poiché alterava il rapporto tra

³³ «l'editore iperlettore è in primo luogo un lettore particolare, concorrendo a definire l'orizzonte (anche nel senso dell'ermeneutica di Hans George Gadamer) dentro il quale si collocheranno i lettori del testo pubblicato. [...] nella lavorazione redazionale, si attua una sorta di “ermeneutica editoriale” del testo letterario» (Alberto Cadioli, *Introduzione all'edizione economica di Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 2003, I ed. 1995, pp. I-XVI: IV). Sulla definizione di editore iper-lettore si veda anche Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., pp. 46-52. Per altro, nel caso di un profilo come quello di Calasso non è improprio attribuirgli anche il ruolo di *letterato* editore, come già aveva messo in luce Alberto Cadioli nel 1995, quando, nel capitolo conclusivo del suo *Letterati editori* (p. 198), pur mostrando come il sistema editoriale degli ultimi due decenni del Novecento avesse indebolito il ruolo e la funzione di queste figure, dichiara come «tra le eccezioni, tuttavia, occorre ricordare almeno Roberto Calasso, direttore della casa Adelphi e critico-scrittore, la cui figura si inserisce molto bene nella linea dei letterati impegnati, con la “militanza editoriale”, a suggerire un preciso modello di letteratura».

³⁴ Antonelli, *Il testo fra autore e lettore*, cit., p. 24.

testo e lettore)³⁵ è in diretta relazione con la ricerca di una leggibilità per il «lettore normale».

Che cosa intendono dunque Paola Italia e Giorgio Pinotti dietro l'espressione «filologia *reader oriented*» dal momento che è chiaro che l'indagine filologica per stabilire il testo autentico già abbraccia un'attenzione ai diversi stati testuali che sono il prodotto delle operazioni di quegli editori-iperlettori di cui si è detto? Lo si comprende da una loro stessa affermazione, nel momento in cui cioè auspicano una «filologia *reader oriented* [...] nell'intento di vincere lo specialismo degli addetti ai lavori, di dare credibilità all'esoterismo di edizioni critiche monumentalizzanti, che allontanano anche i lettori specialisti»,³⁶ mostrando quindi come il vero oggetto del contendere sia piuttosto *quale lettore* si prende a riferimento di una prassi ecdotica che succede alla prassi filologica. Ed è chiaro che il loro è un invito a rivolgersi, come destinatario ultimo del loro lavoro condotto attraverso la Adelphi,³⁷ al «lettore normale» e non a quello specialistico.

E questa scelta non è affatto in contraddizione con la rigorosa scientificità specifica e specialistica dell'indagine filologica.

Per arrivare a sostenere l'ipotesi della *lectio fertilior*,³⁸ ipotesi che si sviluppa in diretta relazione con il destinatario presupposto, infatti, il rigore dell'indagine che precede la scelta della lezione da mettere a testo non è in discussione, e quella parte del lavoro del filologo non può e non deve essere svolta in funzione della sua comprensibilità da parte di un

³⁵ Croce, nella presentazione della collana Scrittori d'Italia di Laterza, nel 1909, dopo l'indicazione di voler fornire per ogni opera pubblicata il «testo critico [...] affidato a uno studioso specialista», aggiunge di seguito che esso non avrebbe però dovuto avere «ingombro di note o commenti, salvo, in fine di ciascun volume, un'appendice critica» (Benedetto Croce, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Id., *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, I edizione riveduta dall'autore 1943, Bari, Laterza, 1960, pp. 173-180 : 176). Probabilmente Croce aveva chiaro che «un testo compiuto, omogeneo [...] è un grande vantaggio per il lettore che ovviamente preferisce far riferimento a una forma-libro ben definita» (Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», n. 5, 2008, pp. 245-248, p. 248) e di facile e immediata consultazione su cui si «fonda l'autorevolezza di un testo» (*ibidem*).

³⁶ Italia, *Introduzione a Editori e filologi*, cit., p. 10.

³⁷ È forse utile ricordare che Pinotti è editor in chief di Adelphi dal 1992 e ha curato insieme a Paola Italia, filologa e docente di Letteratura italiana alla Sapienza di Roma, l'edizione di *Accoppiamenti giudiziosi* di Carlo Emilio Gadda (2011), la quale rappresenta pienamente il loro intento ecdotico.

³⁸ Rico, «*Lectio fertilior*»: *tra la critica testuale e l'ecdotica*, cit. pp. 35-41.

lettore non filologicamente avvertito. Al contrario, nel momento in cui si deve stabilire la lezione da presentare a questo interlocutore, non poi così tanto «sconosciuto» occorre tenere a mente quanto segue:

È il pubblico di riferimento che decide il tipo di edizione e non la ricostruzione dell'Originale, altrimenti ci potremmo ormai tranquillamente limitare ad edizioni fotografiche.³⁹

La richiesta di «Distogliere lo sguardo da una polarizzazione eccessiva verso l'autore»⁴⁰ vuole dire quindi non intendere la filologia come assolutizzazione dell'ultima volontà dell'autore, ponendola piuttosto in rapporto alle dinamiche della trasmissione che per larghissima parte della tradizione dei testi del passato è trasmissione generata dal lavoro di copiatura e ricomposizione di lettori, lettori non qualunque, ma nemmeno lettori filologi, così come intendiamo oggi il metodo filologico, che è un metodo scientifico, in cui i margini della libertà interpretativa soggettiva sono limitati da meccanismi metodologici non dissimili da quelli delle ricerche di tipo non umanistico.

L'ultima volontà dell'autore, dunque, va intesa più propriamente – come ha ben chiarito Paolo Trovato nell'incontro annuale di «Ecdotica» del maggio 2015⁴¹ – come una «bussola» per guidare l'operazione filologica di ricostruzione del testo autentico, nel caso in cui questo non sia testimoniato da documenti autografi o paritariamente tali (le edizioni approvate dall'autore) e resta sempre una bussola anche quando, invece, – come nella condizione otto-novecentesca – proliferano e si generano quasi costantemente situazioni di plurime volontà d'autore. Perché il discrimine proposto tra prassi filologica e prassi ecdotica non deve essere messo in discussione nemmeno quando si faccia vera e propria filologia d'autore, su materiali che documentano direttamente redazioni testuali autografe, sulle quali non sono intervenuti altri soggetti mediatori. In questo caso, a differenza di quanto accade nell'indagine condotta su testimoni non autografi, può mancare la mediazione di un lettore che modifica la trasmissione o la *constitutio textus*, anche se sappiamo che nemmeno per materiali autografi o con valore di autografo questo può sempre valere, in

³⁹ Antonelli, *Le origini e il Duecento*, cit., p. 122.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ XI Foro di «Ecdotica» dedicato al tema *L'edizione perfetta tra studio e lettura*, venerdì 15 maggio 2015, Università di Bologna Alma Mater Studiorum.

particolare nel caso della lavorazione di un testo dentro i procedimenti della pubblicazione a stampa.

Lo studio filologico, dunque, pur procedendo necessariamente orientato verso l'autore tiene già conto di tutte le diffrazioni prodotte dalla trasmissione e dai lettori-editori che hanno interferito, e traduce poi tutta questa analisi sulle interferenze in una nuova edizione rivolta a una nuova comunità di lettori.⁴² E sulle caratteristiche di questi lettori si gioca tutta la partita.

Il modello ecdotico proposto da Paola Italia, Francisco Rico, Giorgio Pinotti attraverso la casa editrice di Roberto Calasso, è quindi inequivocabilmente un importante e meditato punto di riferimento, ma resta una delle scelte possibili nella prassi editoriale e dimostra inoltre come tale scelta non alteri il metodo dell'indagine filologica: in questo senso il sintagma "filologia editoriale" può tranquillamente poggiarsi e avvantaggiarsi dell'uso che già ne viene fatto in contesti di riflessione sulla trasmissione del testo antico o romanzo,⁴³ mostrando con più precisione la sua effettiva natura.

Infine, sostenere che l'editoria si debba orientare verso l'autore è sicuramente un'affermazione che vuole essere programmaticamente un invito a non ristampare il primo testo che si trovi sotto mano (magari preso on line) e pubblicarlo senza porsi le domande *che cosa sto leggendo? da dove viene questo testo?* E su questo punto non credo si sollevino problemi o disaccordi.

Ma occorre qui non cadere nel rischio di semplificazioni, perché non basta che in redazione si rifletta su una grafia o su un apparente refuso – soprattutto quando la questione si pone in relazione all'applicazione delle norme redazionali – o sul modo del verbo da utilizzare in una subordinata

⁴² «Siamo editori di testi, generalmente testi letterari, e come tali tenuti al rispetto di quelle "regole" che secoli di esperienza e di pratica editoriale [...] si sono affermate come vincoli inderogabili di chiunque seriamente si applichi a questa attività. Ma bisogna anche tener conto del contesto storico in cui questa attività si svolge, perché il prodotto del nostro lavoro raggiunga l'obiettivo che si propone: che è certo, innanzitutto, quello di offrire una rappresentazione del testo in tutto conforme alla volontà dell'autore, ma anche un testo leggibile (e letto) da coloro cui si rivolge» (Enrico Malato, *La critica del testo nella prassi editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010*, cit., pp. 274-290 : 277-278).

⁴³ Ad esempio, il sintagma è usato – e non caso senza che se ne senta la necessità di definirlo in quel contesto – in Wolfgang Schweickard, *Filologia editoriale e lessicografia storica*, «Critica del testo», n. XV, n. 3, 2012, pp. 229-256.

perché si possa dichiarare che «in casa editrice si fa dunque, quotidianamente, moltissima “filologia”»,⁴⁴ affermazione nella quale si rende merito all’aver utilizzato le virgolette intorno al termine filologia e che però resta insidiosa e rischia di travisare discorsi che invece sono di “vera” filologia: l’editore (inteso come funzione di *publisher*) fa l’editore, sempre, anche quando si pone problemi minuti sul testo, anche quando «correzioni sollecitate» da un raffinato e letterato funzionario di casa editrice diventano «parole del poeta».⁴⁵ Il filologo è poi colui che con un metodo di indagine scientifica va a indagare cosa è successo su quel testo del poeta, sia in fase genetica (quando è possibile) sia in fase di trasmissione. È questo un altro mestiere che poi entra in diretto contatto – spesso conflittuale – con le esigenze dell’editoria stessa, nel momento in cui il lavoro filologico preliminare deve tradursi in prassi ecdotica.

Il punto dunque non è che gli editori si trasformino in filologi, ma che coinvolgano i filologi quando vogliono pubblicare un testo di un passato più o meno recente il cui autore è morto.⁴⁶ Ma anche questa non è una scelta che può essere imposta a priori, poiché essa coinvolge precisamente le politiche editoriali di una casa editrice o di una collana, le sue idee di mercato e di rapporto con il contesto culturale.

Per altro non si può non notare come di celebri conflitti tra filologi e editori ce ne sono stati (e probabilmente continueranno ad essercene molti), ma uno dei più paradigmatici è senz’altro quello tra Santorre Debenedetti e Benedetto Croce per la pubblicazione negli Scrittori d’Italia Laterza dell’*Orlando furioso* nel 1928:⁴⁷ qui è chiaro che l’operazione filologica di Debenedetti non è stata fatta in funzione del lettore che intendeva raggiungere Croce con la sua collana; l’operazione filologica precedeva la prassi editoriale alla quale, però, necessariamente, ha dovuto

⁴⁴ Pinotti, *Introduzione a Editori e filologi*, cit., p. 18.

⁴⁵ Cadioli, *Filologia ed editoria*, cit., pp. 258-259.

⁴⁶ Che è ciò che fa Adelphi, ad esempio, quando coinvolge Paola Italia per l’edizione delle opere di Gadda o Paolo Squillacioti per quelle di Sciascia.

⁴⁷ È nota la reazione di Croce: «ho innanzi il 1° canto impaginato [dell’Ariosto], che, proprio, non va: è brutto. Voglio insistere perché le varianti siano impaginate alla fine di ciascun volume, e non distribuite sotto le pagine. Perciò sospendete l’impaginazione degli altri canti» (Croce a Laterza, Torino, 2 maggio 1927, in Benedetto Croce e Giovanni Laterza, *Carteggio (1901-1943)*, a cura di Antonella Pompilio, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009, vol. 3, p. 359). Da qui discese il suo insistere per «stampare il solo testo senza quelle varianti, esteticamente e tipograficamente orrorose» (Croce a Laterza, Torino, 4 maggio 1927, ivi, p. 360).

poi adattarsi, presentando un testo per il lettore previsto dal direttore di collana e rimandando invece l'edizione critica⁴⁸ a una sede editoriale che prevedeva invece di rivolgersi a un diverso lettore che vuole trovare documentata tutta la scientificità dell'operazione.

Forse non è del tutto improprio, al fine di definire le scelte editoriali di Calasso, introdurre un paragone con le scienze fisico-naturali: il fisico che collabora con un editore che vuole parlare al «lettore normale» – si prenda non a caso *Quattro brevi lezioni di fisica* di Carlo Rovelli, successo editoriale del 2015 edito presso Adelphi – accetta di rendere *leggibile* il suo studio e le sue conoscenze che in altra sede si esprimeranno in toni completamente diversi, con formule matematiche e terminologie che solo gli addetti ai lavori sapranno comprendere; ed è sostanziale e indispensabile, per la diffusione e l'avanzamento dello studio della ricerca scientifica, che questo spazio di comunicazione ristretto e chiuso, orfico e elitario, esista. Pena il bloccarsi della progressione delle conoscenze.

Accanto a tutto ciò è doveroso fare per lo meno accenno al problema della redazione del testo che si presenta nell'edizione a cui si sta lavorando, il testo cioè di riferimento.

È su questo punto che si innesta una seconda accezione del sintagma “filologia editoriale” da cui siamo partiti.

Perché sia nella conversazione del Foro di «Ecdotica» 10 (2013), sia nell'introduzione a *Editori e filologi*, si porta l'attenzione su quella che è la scelta del testo da pubblicare. Questo è uno dei passaggi che, come dice Paola Italia, accomuna filologi e editori, quando i secondi pongono attenzione alla correttezza del testo, condividendo cioè la «necessità di fornire al lettore delle garanzie sul testo che legge».⁴⁹

Questo è un problema che non coinvolge necessariamente la struttura peritextuale dell'edizione, poiché non coinvolge necessariamente la presenza di apparati filologici, di introduzioni, prefazioni, postfazioni, note al testo, informazioni sulla storia genetica e evolutiva e della trasmissione, biografie e cronologie, note a piè di pagina o al fondo e tanto meno di apparati di varianti (d'autore o meno): per “certificare la garanzia di un testo”, non occorre proporre un'edizione che abbia una *forma*

⁴⁸ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*; a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.

⁴⁹ Italia, *Introduzione a Editori e filologi*, cit., p. 13.

scientifica. La sua autorevolezza può disporsi in spazi molto limitati, come etichette di qualsiasi altro prodotto di cui si certifica la qualità dei materiali utilizzati:⁵⁰ tornando all'esempio del *Lazarillo*, l'edizione di lettura per il lettore normale, che vuole un rapporto diretto con il testo «allo stato di natura», «netto»,⁵¹ può semplicemente dichiarare di avere fondato la propria traduzione (in questo caso, ma nel caso di un testo italiano questo passaggio si salterebbe) sul testo dell'edizione critica stabilito da Francisco Rico. Dando poi conto – anche questo un elemento che dovrebbe diventare strutturale per ogni pubblicazione di testi del passato, indipendentemente dalla destinazione e dalla tipologia di collana –, in una breve nota, della storia del testo.

Chiaramente però – quando non c'è di mezzo la traduzione – non si può ignorare il problema delle grafie e dei criteri su cui condurre un loro eventuale ammodernamento, il quale non può essere ridotto nella sua complessità e diversa casistica a una sintesi che rischia di essere qui approssimativa. Siamo però consapevoli che l'epoca del testo, il tipo di documenti che lo trasmettono, la presenza o meno di materiali autografi, sono tutti elementi che devono essere valutati e che le scelte ecdotiche non possono essere imposte in modo universale, ma dipendono molto, prima ancora che dalla sede editoriale in cui si sta per pubblicare, dallo studio filologico che ha preceduto la stabilizzazione del testo autentico.

In questo senso non è infatti vero che siano sempre i criteri redazionali di una collana a stabilire se si debba introdurre e come un ammodernamento o una semplificazione delle grafie antiche; non è cioè sempre vero che sia la destinazione del libro, la collana in cui è inserito, a determinare se e come questa operazione debba essere condotta.⁵² Anche in questo ambito è spesso determinante la risoluzione cui giunge lo studioso che cura l'edizione il quale è – o dovrebbe essere⁵³ – in effetti garante del fatto che la scelta ecdotica che si sta attuando segua dichiarati

⁵⁰ «anche da un punto di vista di normativa, dovrebbe essere obbligatorio dire sempre la fonte da cui si riproduce» (Rico, *Una filologia per il lettore*, cit., p. 186).

⁵¹ Ivi, p. 176.

⁵² In questo contesto poi c'è anche il problema dell'interferenza con le norme redazionali, problema sul quale, non a caso, si chiudeva anche il Foro di «Ecdotica» (2013) sulla filologia editoriale, da cui siamo partiti.

⁵³ Si è visto che spesso non è così, come hanno sottolineato nei loro saggi Giulia Raboni, *Filologismo e bulimia. Note sulle edizioni dei carteggi contemporanei (di Sereni in particolare)* e Pasquale Stoppelli, *Tradurre i nostri classici in italiano oggi*, entrambi in *Editori e filologi*, cit., rispettivamente pp. 91-102, 149-158.

criteri di scientificità:⁵⁴ l'autorevolezza del curatore, espressa anche in brevi note, si pone come garante della validità dell'operazione proposta; così come l'autorevolezza del fisico, per dimostrabili competenze professionali e curriculari, rassicura il lettore del fatto che, se una legge viene enunciata, questa sia stata *altrove* verificata, benché la sua dimostrazione non sia inserita in un'appendice del libro.

Il problema è però che non sempre c'è un'edizione critica a cui fare riferimento per un testo, oppure, anche quando c'è, quali sono i criteri di quella stessa edizione? E soprattutto è davvero possibile consentire di far trasmigrare un testo da un "contenitore" editoriale all'altro?⁵⁵

Forse ciò è possibile, purché si faccia sempre attenzione a dichiarare quel che si sta facendo, in modo tale che il testo dato in una edizione possa essere inserito in una tradizione o in un'altra, dichiarando le proprie innovazioni.⁵⁶ Ma anche su questo punto sarebbe troppo ingenuo sostenere che si possa a priori e astrattamente fornire una risposta. Indubbiamente continua a restare viva la necessità di porre e riproporre la stessa domanda, senza la quale nessuna possibilità di avanzamento nella discussione di questioni di questo tipo può darsi.

⁵⁴ «Siamo filologi, editori di testi letterari, educati a una disciplina che ovviamente è la garanzia del fondamento scientifico del nostro lavoro; ma non possiamo perdere di vista, lasciarci sfuggire quello che ne è il fine primario: il recupero o il restauro del testo, la sua rivitalizzazione, la sua immissione nella cultura viva, quale si ottiene solo con la sua frequentazione da parte del pubblico cui viene offerto. Perciò occorre fare ogni sforzo perché il lettore non sia respinto dall'edizione che gli si propone; [...] Un'edizione critica costruita come un monumento beatificante al suo curatore piuttosto che un contributo alla più ampia fruizione del testo [...] rischia di essere un apporto che fallisce l'obiettivo» (Malato, *La critica del testo nella prassi editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010*, cit., p. 288).

⁵⁵ Intendendo dunque che l'edizione critica «non apparirà più soltanto come la ricostruzione dell'Originale, ma sia nel caso di autografi che di apografi, come il passaggio da un testo riservato *ai pochi* (il manoscritto [...]) ad un testo rivolto *ai molti o ai moltissimi* (nella sua varia scalarità di possibili soluzioni, da quella con apparato e commento a quella limitata al solo testo, ovvero la maggioranza)» (Antonelli, *Il testo tra autore e lettore*, cit., p. 23).

⁵⁶ «Ogni edizione è interpretativa: non esiste un'edizione-tipo, poiché l'edizione è pure nel tempo, aprendosi nel pragma e facendo sottostare le sue decisioni a una teleologia variabile. All'ambizione di un testo nel testo-nel-tempo corrisponde altresì l'elasticità d'un'edizione-nel-tempo» (Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-66 : 14).

Dunque, in conclusione, che cosa è infine, la “filologia editoriale”? È di fatto l’ecdotica, come per altro già questo sintagma si è accreditato negli studi di critica testuale, ma non può indicare invece né una filologia condotta in redazione dai redattori o dagli editor, né una filologia “separata” che fondi il proprio metodo su una preconcepita idea di diversità dei problemi della trasmissione del testo nel sistema editoriale ottonevicesimo: la prima accezione introdurrebbe un errore nella valutazione delle interferenze della mediazione editoriale; la seconda attribuirebbe implicitamente una specificità degli ultimi due secoli che esiste sul piano delle tecniche di stampa e dei passaggi di lavorazione redazionale (e che è in continua evoluzione nel presente, con le mutevoli possibilità consentite dalle tecniche digitali), ma che non è invece sostanzialmente nuova dal punto di vista dei problemi di critica testuale implicati e dunque dal punto di vista dei metodi di indagine filologica. Con la dovuta precisazione che non si sta dichiarando che il metodo filologico non evolva, quanto piuttosto che i problemi posti dalla trasmissione dei testi cambiano in funzione dei documenti che li trasmettono, dei supporti materiali tramite cui circolano, si diffondono e sono letti, ma non nell’essenza delle domande che dirigono la ricerca del testo autentico.

Virna Brigatti
virna.brigatti@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997.

Editori e filologi. Per una filologia editoriale, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», n. 33, 2014, Roma, Bulzoni Editore, 2014.

Roberto Antonelli, *Il testo tra autore e lettore*, «Critica del testo», xv / 3, 2012, pp. 7-28.

Roberto Antonelli, *Le origini e il Duecento: filologia d’autore e filologia del lettore*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 101-126.

- Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 2003 (I ed. 1995).
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012.
- Alberto Cadioli, *Filologia ed editoria*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 255-271.
- Roberto Calasso, Paola Italia e Francisco Rico, *Foro. Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, «Ecdotica», n. 10, 2013, pp. 179-202.
- Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-66.
- Benedetto Croce, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Id., *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, I edizione riveduta dall'autore 1943, Bari, Laterza, 1960, pp. 173-180.
- Benedetto Croce e Giovanni Laterza, *Carteggio (1901-1943)*, a cura di Antonella Pompilio, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009.
- Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Eugenio Garin, *Editori italiani tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Enrico Malato, *La critica del testo nella prassi editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 274-290.
- Gunter Martens, *Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale*, «Ecdotica», n. 3, 2006, pp. 60-75.
- Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- Francisco Rico, «*Lectio fertilior*»: tra la critica testuale e l'ecdotica, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 23-41.
- Francisco Rico, *Una filologia per il lettore. Natascia Tonelli intervista Francisco Rico*, «Per Leggere», a. V, n. 8, 2005, pp. 175-189.
- Wolfgang Schweickard, *Filologia editoriale e lessicografia storica*, «Critica del testo», XV, n. 3, 2012, pp. 229-256.
- Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 245-248.

SAGGI E ACCERTAMENTI TESTUALI

*Quattro edizioni degli Amori di Ludovico Savioli
pubblicate da Remondini nel 1789*

Barbara Tanzi Imbri

Nel 1765 usciva a Lucca presso Riccomini la prima edizione degli *Amori* di Ludovico Savioli; una raccolta di 24 canzonette in quartine di settenari modulate sul distico elegiaco che riscosse un notevole successo.¹ Non tutte le odi comprese nel volume erano inedite,² perché nel 1758 Remondini pubblicò a Bassano un'altra raccolta savioliana che, sotto il titolo *Rime*, accoglieva dodici dei ventiquattro componimenti successivamente entrati negli *Amori*.

La pubblicazione di una traduzione latina delle *Rime*, curata da Antonio Laghi e stampata a Faenza nel 1764,³ suggerisce che le odi del Savioli godettero di una discreta popolarità già prima della circolazione degli *Amori*, tanto che lo stesso poeta, dedicando l'edizione lucchese a Vittoria Corsini Odescalchi, scriveva:

[...] e confesserò al tempo stesso, che non mi ha creato soverchia meraviglia il saper di essere letto da molti. Quella passione, o a dir meglio

¹ Cfr. Antonio Pinchera, *La quartina settenaria "elegiaca" negli Amori di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto: arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di Corrado Bologna, Paola Montefoschi e Massimo Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-281.

² Sull'ode-canzonetta si veda Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 120-123.

³ Antonio Laghi, *Canzonette del Signor Conte Lodovico Savioli ridotte ad altrettante elegie latine e presentate a Sua Eccellenza il signor conte Bonifazio Spada Cavaliere Gerosolimitano, Ciambelano, e Generale di Cavalleria delle Loro maestà Imperiali, e Reali*, Faenza, Archi, 1764.

quel fuoco, di cui si risentono i miei versi, è conosciuto, e sentito più o meno da tutti gli uomini. Se alcuna volta col suo soccorso mi è riuscito d'esprimere la natura felicemente, se taluno avrà creduto di ravvisar ne' miei versi i suoi pensieri stessi, e i suoi casi, ciò basta: la memoria e 'l desiderio avranno fatto il restante, ed io per questa sola via forse potea piacere. Il gentil sesso massimamente ha voluto saperne grado.⁴

Non è da escludere che proprio il forte interesse suscitato dalle *Rime*, e massimamente tra *il gentil sesso*, sia stato tra le ragioni che indussero il Savioli a pubblicare, sette anni dopo, una raccolta rinnovata, arricchita di dodici testi e con alcune varianti nei dodici già stampati nel 1758. Gli *Amori* non fecero che confermare e accrescere il successo riscosso dal primo volumetto bassanese, raggiungendo un grado di popolarità che il Carducci esprime con le seguenti parole: «Gli Amori, saputi a mente dagli uomini alla moda, somministravano testi di citazioni galanti; amavano *inter sericos jacere pulvillos*, e *le belle gli leggevano* (dice un imitatore del Savioli) *con trasporto*». ⁵

Nonostante la larga diffusione che ebbero le canzonette, confermata dalla pubblicazione di ben quarantadue edizioni degli *Amori* tra il 1765 e il 1944, desta comunque una certa curiosità il reperimento di quattro stampe Remondini con frontespizio del 1789,⁶ se non altro per la notevole fortuna che il numero implica. Tuttavia, quell'anno fu particolare per le canzonette del Savioli, perché proprio a inizio gennaio uscì a Piacenza un'altra edizione degli *Amori*, pubblicata da Niccolò Orcesi e comprensiva di cinque lettere anonime, aspramente critiche nei confronti dei componimenti. Stando al biglietto con cui furono inviate all'editore, non sembra probabile che tali lettere siano circolate anche prima di essere incluse nel volume, perché furono consegnate in forma manoscritta, con tanto di raccomandazione affinché i due autori, una dama e un suo amico, rimanessero anonimi. Nel biglietto si legge:

⁴ Dedicatoria a Vittoria Corsini Odescalchi, in Ludovico Savioli, *Amori*, Lucca, per Giovanni Riccomini, 1765, pp. (3-4).

⁵ Giosuè Carducci, *Poeti erotici del secolo XVIII*, Firenze, Barbèra, 1868, p. LII.

⁶ Per l'attività dei Remondini cfr. *L'editoria del '700 e i Remondini: atti del Convegno, Bassano, 28-29 settembre 1990*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992; *Remondini: un editore del Settecento*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Milano, Electa, 1990; Mario Infelise, *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1980.

Sento, che ristampate gli AMORI del Conte SAVIOLI. Io vi mando un manoscritto, che li riguarda; e pregovi ad aggiugnerlo nella vostra Edizione. [...]. Vi prego anche di tacere a tutti il mio nome, e quello dell'Amico mio. Egli sarebbe assediato da' Poeti per la censura letteraria; io per quella del sentimento, e della delicatezza; e noi occupati d'ordinario in cose più utili non vogliamo tali brighe nè l'uno, nè l'altra.⁷

Le obiezioni faziose e provocatorie mosse dai due corrispondenti non lasciarono indifferenti i sostenitori del Savioli, che non tardarono a reagire. La prima replica giunse dal letterato Silvio Lagunto,⁸ che scrisse un *pamphlet* apologetico pubblicato dallo stesso Orcesi e circolato sia in forma di opuscolo⁹ sia accluso agli esemplari ancora invenduti degli *Amori*.¹⁰ Non passò molto tempo che anche Remondini, già editore delle *Rime* e allora incaricato della stampa degli *Annali Bolognesi*,¹¹ colse l'occasione per prendere le parti del Savioli, stampando a sua volta gli *Amori* e premettendovi il seguente avviso *Al lettore*:

Si occorra per quanto è in nostro potere al pubblico desiderio col riprodurre alla luce una terza volta pei nostri torchj le Anacreontiche del celebre Senatore Savioli. L'approvazione uniforme degli ingegni più colti, e meglio versati nelle bellezze Latine, e Greche, l'entusiasmo infallibile, che risveglian sempre negli animi delicati, ed il molto nome, che d'esse è sparso dopo tanti anni per tutta Italia, e al di fuori senza vestigio di

⁷ Cfr. Ludovico Savioli, *Amori del sig. conte Ludovico Savioli Fontana senator bolognese, con aggiunta di altre sue poesie, e di alcune lettere critiche sopra gli amori*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789; il biglietto che accompagna le lettere critiche è pubblicato alle pp. CXLIX-CL. Il termine *ante quem* dell'edizione è fissato da una lettera di Luigi Bramieri al Savioli, datata 22 gennaio 1789, in cui si legge: «Adempio al venerato comando dell'Eccel. V., significandole che nella ristampa ora terminata de' suoi *Amori* non sonosi aggiunte altre sue poesie, fuor quelle tutte che si trovano nel tomo XIII d'*Arcadia*» (corsivo mio); cfr. *Lettere di vari illustri italiani del secolo XVIII e XIX a' loro amici, e de' massimi scienziati e letterati nazionali e stranieri al celebre Lazzaro Spallanzani e molte sue risposte ai medesimi ora per la prima volta pubblicate*, 10 voll., Coi Tipi Torreggiani e Compagno, Reggio, 1841, vol. I, pp. 136-137.

⁸ Fu autore di sonetti e prose pubblicati dallo stesso Orcesi nel 1789 e nel 1792.

⁹ Silvio Lagunto, *L'alchimista smentito, ovvero gli amori del conte Lodovico Savioli Fontana difesi da Silvio Lagunto contro ad alcune lettere critiche fatte da una dama, e da un amico di lei*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789.

¹⁰ Ludovico Savioli, *Amori del sig. conte Ludovico Savioli Fontana senator bolognese, con aggiunta di altre sue poesie, e di alcune lettere critiche sopra gli amori, ed in fine la controcritica delle suddette lettere*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789.

¹¹ Ludovico Savioli, *Annali Bolognesi*, Bassano, Remondini, 1784-1795. Remondini in quel periodo stava lavorando al secondo volume, anch'esso pubblicato nel 1789.

decadenza, formano a nostro giudizio la più adeguata risposta alle Critiche anonime, prodotto insulso d'una ignoranza maligna, nè perchè il chiaro Scrittore distratto in più arcani studj batta in oggi maestramente l'orme di Livio, di Tacito, e s'acquisti una nuova immortalità, perderà il diritto all'antica, o potranno i Posterì non riconoscere in esso l'emulo d'Ovidio, e di Saffo.¹²

Poiché la licenza di stampa presente negli esemplari delle prime due edizioni bassanesi del 1789, che ho siglato R_1 e R_2 , risale al 9 novembre 1788, pare verosimile che Remondini avesse già in mente di ripubblicare gli *Amori* ancora prima di apprendere delle critiche editate dall'Orcesi, ma la stoccata presente nell'avviso *Al lettore* non lascia dubbi sul fatto che almeno quelle pagine furono scritte, o per lo meno modificate, proprio in risposta alle lettere.

Viste le reazioni provocate dalla circolazione delle critiche, che in poco tempo determinarono la pubblicazione di un opuscolo apologetico e di una replica infiammata del Remondini, non è da escludere che siano stati proprio i giudizi negativi sulle canzonette a rinnovare la curiosità dei lettori, giustificando la stampa di più edizioni a distanza di poco tempo.

Sebbene il lasso temporale ristretto in cui furono prodotte possa insinuare dei dubbi sul fatto che le quattro stampe bassanesi siano effettivamente quattro diverse edizioni, un'attenta analisi ha confermato che ognuna di esse deriva da una completa ricomposizione delle forme.

La prima delle quattro stampe considerate, che ho siglato R_1 , presenta le seguenti caratteristiche.¹³

AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | *Ovid. de Art. Aman.*
l. I. v 9 || IN BASSANO, MDCCLXXXIX | *A Spese Remondini di Venezia*

In 8°, pp. (12), 126, (2)

Fasc. 10: π^2 , a^6 , A-H⁸

p. [I] *bianca*

p. [II] *antiporta:* incisione che raffigura le tre Grazie e, nell'angolo in basso a destra, Cupido sul dorso di un cigno.

¹² Ludovico Savioli, *Amori*, in Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1789, pp. 1-2.

¹³ Esemplare di riferimento: BNR, 6.19.G.4.

p. [III]	<i>frontespizio</i>
p. [IV]	<i>bianca</i>
pp. [V-VIII]	<i>avviso</i> : AL LETTORE
pp. [IX-X]	AVVISO PREMESSO ALLA PRECEDENTE NOSTRA EDIZIONE ¹⁴
pp. [XI-XIV]	<i>dedicatoria</i> ALL'ECCELLENZA DI VITTORIA CORSINI ODESCALCO DUCHESSA DI BRACCIANO ec. IL CONTE LODOVICO SAVIOLI FONTANA.
p. [XV-XVI]	<i>occhietto</i> : AMORI.
p. [XVII]	<i>bianca</i>
pp. [1]-3	I <i>A VENERE.</i>
pp. 4-7	II <i>IL PASSEGGIO.</i>
pp. 8-11	III <i>IL MATTINO.</i>
pp. 12-15	IV <i>LA SOLITUDINE.</i>
pp. 16-19	V <i>IL DESTINO.</i>
pp. 20-22	VI <i>LA FELICITÀ.</i>
pp. 23-26	VII <i>LA MASCHERA.</i>
pp. 27-30	VIII <i>ALL'AMICA</i> CHE LASCIA LA CITTÀ.
pp. 31-33	IX <i>ALL'AMICA LONTANA.</i>
pp. 34-37	X <i>ALLA PROPRIA IMMAGINE.</i>
pp. 38-41	XI <i>IL TEATRO.</i>
pp. 42-45	XXII <i>IL FURORE.</i>
pp. 46-49	XIII <i>ALL'ANCELLA.</i>
pp. 50-52	XIV <i>ALL'AMICA OFFESA.</i>
pp. 53-56	XV <i>LA NOTTE.</i>
pp. 57-60	XVI <i>ALL'AMICA ABBANDONATA.</i>
pp. 61-64	XVII <i>LE FORTUNE.</i>
pp. 65-67	XVIII <i>ALL'AMICA INFERMA.</i>
pp. 68-71	XIX <i>ALLA NUDRICE.</i>
pp. 72-75	XX <i>AL SONNO.</i>
pp. 76-78	XXI <i>ALL'AURORA.</i>
pp. 79-82	XXII <i>ALL'AMICA GELOSA.</i>
pp. 83-86	XXIII <i>ALL'AMICA INFEDELE.</i>
pp. 87-89	XIV <i>LA DISPERAZIONE.</i>
p. [90]	<i>bianca</i>
p. [91]	<i>occhietto</i> : AGGIUNTA DI ALTRE POESIE DELLO STESSO AUTORE.
p. [92]	<i>bianca</i>

¹⁴ È presente in tutte e quattro le stampe ed è l'*Avviso* già dell'edizione Remondini 1782; cfr. Ludovico Savioli, *Amori*, in Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1782.

pp. [93]-97	I <i>AMORE, E PSICHE.</i>
pp. 98-100	II <i>TRADUZIONE DI UN CELEBRE EPIGRAMMA LATINO.</i>
p. 101	<i>Sonetto.</i>
p. 102	III <i>Sollevava dal Gange il roseo petto</i> <i>Sonetto.</i>
p. 103	IV <i>SUL SEPOLCRO DI DANTE ALIGHIERI.</i> <i>Sonetto.</i>
p. 104	V <i>Salve fanciullo eterno; il freddo petto</i> <i>Sonetto.</i>
pp. 105-107	VI <i>PER IL MARCHESE GIANNICOLÒ TANARI BOLOGNESE RISORTO DA INFERMITÀ D'ANNI XCV.</i> <i>Canzone.</i>
pp. 108-110	VII <i>PER NOZZE ZAMBECCARI IN BOLOGNA.</i> <i>Canzone.</i>
pp. 111-125	VIII <i>PER IL PASSAGGIO IN ISPAÑA DI CARLO III.</i> <i>Dizionario mitologico</i>
p. 126	<i>Licenza di stampa</i>
pp. [127-128]	<i>bianche</i>

Sono inoltre presenti quattro testatine, alle pp. [V], [IX], [1] e [93], e tredici finalini xilografici, alle pp. [VIII], 3, 7, 11, 19, 26, 30, 37, 56, 64, 75, 78, 86 e 107.

La seconda edizione, che ho siglato R_2 , è molto diversa da R_1 già nella fascicolazione e nella numerazione delle pagine, che inizia subito con l'avviso *Al lettore*. Gli esemplari di R_2 sono così costituiti:¹⁵

AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | *Ovid. de Art. Aman. l. I. v 9.* || IN BASSANO, MDCCLXXXIX | *A Spese Remondini di Venezia*

In 8°, pp. (2), 141, (3)

Fasc. 10: π^2 (- $\pi 2$), a-i⁸

¹⁵ Esemplare di riferimento: Biblioteca Comunale Fabrizio Trisi di Lugo (RA), CAVALLINI CA00 05635.

p. [I]	<i>frontespizio</i>
p. [II]	<i>bianca</i>
pp. [1]-4	<i>avviso</i> : AL LETTORE.
pp. 5-6	AVVISO PREMESSO ALLA PRECEDENTE NOSTRA EDIZIONE.
pp. 7-10	<i>dedicatoria</i> ALL'ECCELLENZA DI VITTORIA CORSINI ODESCALCO DUCHESSA DI BRACCIANO ec. IL CONTE LODOVICO SAVIOLI FONTANA.
p. [11]	<i>occhietto</i> : AMORI.
p. [12]	<i>bianca</i>
pp. [13]-15	I <i>A VENERE</i> .
pp. 16-19	II <i>IL PASSEGGIO</i> .
pp. 20-23	III <i>IL MATTINO</i> .
pp. 24-27	IV <i>LA SOLITUDINE</i> .
pp. 28-31	V <i>IL DESTINO</i> .
pp. 32-34	VI <i>LA FELICITÀ</i> .
pp. 35-38	VII <i>LA MASCHERA</i> .
pp. 39-42	VIII <i>ALL'AMICA</i> CHE LASCIA LA CITTÀ.
pp. 43-45	IX <i>ALL'AMICA LONTANA</i> .
pp. 46-49	X <i>ALLA PROPRIA IMMAGINE</i> .
pp. 50-53	XI <i>IL TEATRO</i> .
pp. 54-57	XXII <i>IL FURORE</i> .
pp. 58-61	XIII <i>ALL'ANCELLA</i> .
pp. 62-64	XIV <i>ALL'AMICA OFFESA</i> .
pp. 65-68	XV <i>LA NOTTE</i> .
pp. 69-72	XVI <i>ALL'AMICA ABBANDONATA</i> .
pp. 73-76	XVII <i>LE FORTUNE</i> .
pp. 77-79	XVIII <i>ALL'AMICA INFERMA</i> .
pp. 80-83	XIX <i>ALLA NUDRICE</i> .
pp. 84-87	XX <i>AL SONNO</i> .
pp. 88-90	XXI <i>ALL'AURORA</i> .
pp. 91-94	XXII <i>ALL'AMICA GELOSA</i> .
pp. 95-98	XXIII <i>ALL'AMICA INFEDELE</i> .
pp. 99-101	XXIV <i>LA DISPERAZIONE</i> .
p. [102]	<i>bianca</i>
p. [103]	<i>occhietto</i> : AGGIUNTA DI ALTRE POESIE DELLO STESSO AUTORE.
p. [104]	<i>bianca</i>
pp. [105]-109	I <i>AMORE, E PSICHE</i> .
pp. 110-112	II <i>TRADUZIONE</i> DI UN CELEBRE EPIGRAMMA LATINO.

p. 113	<i>Sonetto.</i> III <i>Sollevara dal Gange il roseo petto</i>
p. 114	<i>Sonetto.</i> IV <i>SUL SEPOLCRO</i> DI DANTE ALIGHIERI
p. 115	<i>Sonetto.</i> V <i>Salve fanciullo eterno; il freddo petto</i>
p. 116	<i>Sonetto.</i> VI <i>PER IL MARCHESE</i> GIANNICOLÒ TANARI BOLOGNESE RISORTO DA INFERMITÀ D'ANNI XCV.
pp. 117-119	<i>Canzone.</i> VII <i>PER NOZZE</i> ZAMBECCARI IN BOLOGNA.
pp. 120-122	<i>Canzone.</i> VIII <i>PER IL PASSAGGIO IN ISPAGNA</i> DI CARLO III.
pp. 123-140	<i>Dizionario mitologico</i>
p. 141	<i>Licenza di stampa</i>
p. [142-144]	<i>bianche</i>

Anche la disposizione delle xilografie cambia rispetto a quella di R_1 ; le testatine sono sempre quattro e si trovano in corrispondenza delle stesse pagine, ma presentano disegni diversi, mentre i finalini sono tre in meno, perché mancano quelli a p. 23 (p. 11 di R_1), p. 64 (p. 56 di R_1) e p. 87 (p. 75 di R_1). Gli unici legni che coincidono nelle due stampe sono quelli a p. 15 (p. 3 di R_1) e a p. 19 (p. 7 di R_1).

Come si evince dalle descrizioni, tra R_1 e R_2 sussistono sia differenze di paginazione che di fascicolazione, quindi non v'è dubbio che si tratti di due diverse edizioni. Proprio per questa ragione sorprende che la prima pagina dell'avviso *Al lettore* di entrambe le stampe legga: «Si occorre per quanto è in nostro potere al pubblico desiderio col riprodurre alla luce una *terza* volta pei nostri torchj le Anacreontiche del celebre Senatore Savioli» (corsivo mio). Il fatto che R_1 e R_2 siano segnalate dallo stesso editore come fossero un'unica edizione, nonostante siano evidentemente diverse già nella struttura, induce a chiedersi quale sia stata la ragione di un simile errore di conteggio, e quale sia la corretta successione di stampa.

Dalla collazione dei testi poetici è emerso che R_2 presenta otto varianti formali e interpuntive rispetto a R_1 , che interessano IV, 29 *fuggiamo* > *fuggiamo*, ; V, 26 *catena*; > *catena*; ; VII, 21 *pallide*, > *pallide*; ; IX, 32 *somiglia*, >

somiglia. ; XIV, 25 *insidie* > *insidie*, ; XVIII, 17 *Va* > *Và* ; XXII, 46 *Obblio* > *Obblio*, e *Traduzione del Zappi*, 2 *pupilla*; > *pupilla*, e che saranno ereditate dalla stampa successiva (R_3). Inoltre, R_1 reca due errori singolari, in corrispondenza di VI, 29, dove legge *M* in luogo di *Me*, a causa della caduta di una lettera, e in VII, 55, dove sostituisce la virgola con un punto, procurando un evidente errore: «Gelosi custodiscono / I nei, l'acque odorate, / I varj fior, le polveri. / Le gemme, e l'onestate». Dal momento che R_2 reca le lezioni corrette in entrambi i luoghi, non può che essere identificata come l'edizione seriore, tanto più che anche le otto varianti formali e interpuntive che presenta rispetto a R_1 passeranno in R_3 .

Per quanto riguarda la scorretta designazione delle due edizioni, l'ipotesi più economica suggerisce un banale errore del compositore che, lavorando per la stampa di R_2 , potrebbe aver copiato pedissequamente la pagina dell'avviso di R_1 , senza aggiornare la progressione delle stampe. Questa soluzione sembra risolvere rapidamente il problema, ma non permette di spiegare perché R_1 sia stata segnalata come terza edizione degli *Amori*, dal momento che Remondini aveva pubblicato la raccolta soltanto un'altra volta, nel 1782.

La presunta inesattezza nel computo delle edizioni potrebbe essere, invece, una scelta intenzionale, volta a correggere un errore commesso in precedenza. È possibile, infatti, che in occasione dell'allestimento di R_1 , Remondini abbia incluso nel conteggio delle edizioni anche le *Rime* del 1758, che però comprendevano soltanto dodici delle ventiquattro canzonette successivamente entrate negli *Amori*, e che lo stesso titolo designava come opera affatto differente. Ciò spiegherebbe l'errata segnalazione di R_1 come terza edizione, dopo le *Rime* 1758 e gli *Amori* del 1782, quando invece è soltanto la seconda, e suggerirebbe una diversa lettura della 'svista' di R_2 , che assumerebbe il carattere di correzione, perché mantenendo l'indicazione «[...] riprodurre alla luce una terza volta pei nostri torchj» risulterebbe conteggiare l'edizione degli *Amori* del 1782 e la prima della 1789 (R_1), ma non più le *Rime*.

Non è soltanto il rapporto tra R_1 e R_2 a presentare ambiguità, ma anche quello tra R_2 e la stampa successiva, che ho siglato R_3 ,¹⁶ richiede valutazioni approfondite per essere chiarito. R_3 , infatti, è strutturalmente molto simile a R_2 , tanto da insinuare il dubbio che si tratti soltanto di una ristampa,

¹⁶ AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | Ovid. de Art. Aman. l. I. v. 9. || IN BASSANO, MDCCLXXXIX | A Spese Remondini di Venezia. In 8°, pp. (4), 141, (3). Fasc. 10: π², a-i⁸. Esemplare di riferimento: BNF, NENC.1.8.4.44.

nonostante nell'avviso *Al lettore* si legga: «Si occorre per quanto è in nostro potere al pubblico desiderio col riprodurre alla luce una *quarta* volta pei nostri torchj le Anacreontiche del celebre Senatore Savioli» (corsivo mio). Per quanto sia vero che le informazioni degli editori riguardo alle proprie pubblicazioni spesso non sono attendibili, in questo caso l'affidabilità della segnalazione di Remondini è sostenuta da diversi elementi significativi, che suggeriscono una completa ricomposizione del testo.

Osservando R_2 e R_3 a confronto, emerge in primo luogo che il fascicolo π di R_3 è completo, perché a differenza di quello di R_2 possiede anche c. 2, e che R_3 ha un'antiporta calcografica identica a quella di R_1 (c. π 1 ν), assente in R_2 . In R_3 , però, non è presente la licenza di stampa, che invece possiedono sia R_1 che R_2 , e il glossario mitologico termina a p. 141 anziché a p. 140, pur iniziando sempre a p. 123. Aprendo la pagina iniziale di entrambe le edizioni, si nota, inoltre, che in corrispondenza della seconda riga R_3 va a capo con l'ultima sillaba di *desiderio*, mentre in R_2 gli spazi bianchi sono ridotti, e la parola rimane intera. Sempre a p. [1], R_3 sostituisce *quarta* (riga 4) a *terza* (righe 3-4 di R_2) e fa scorrere l'intera parola *Anacreontiche* nell'ultima riga, mentre R_2 spezzava la parola lasciando la prima *A* nella penultima. Le differenze sono esigue e non comportano alterazioni nelle pagine successive, tanto è vero che sia in R_2 che in R_3 , p. [1] termina con le prime tre sillabe della parola *Senatore*, che va a capo con l'ultima a p. 2. Per quanto riguarda l'*Avviso premesso alla precedente edizione*, la p. [5] di R_3 reca una riga in meno rispetto a R_2 , sebbene abbia margini identici; la dedicatoria a Vittoria Corsini Odescalchi, invece, è identica nelle due edizioni.

Così come le pagine iniziali, anche quelle che contengono i componimenti poetici presentano differenze nella disposizione del testo. Si osserva, infatti, che a p. 111 la prima parola del v. 1 della traduzione dell'*Epigramma latino* di Pietro Ceroni (*sinistro*) va a capo in R_3 , ma non in R_2 , e che la prima riga di p. 119 di R_3 (*Che ai fortunati amanti*) corrisponde all'ultima di p. 118 di R_2 . Per quanto riguarda le note mitologiche, invece, già dalla prima pagina (p. 123) è evidente che le righe di R_2 accolgono almeno una sillaba in più rispetto a quelle di R_3 , motivo per cui le ultime due voci del glossario di R_3 slittano da p. 140 (R_2) a p. 141.

Lo scorrimento di poche sillabe e di poche righe non sottende necessariamente l'utilizzo di gabbie di stampa diverse per le due edizioni, perché potrebbe facilmente dipendere dall'impiego di caratteri o di spazi

bianchi di misura differente,¹⁷ ma certo non lascia dubbi sulla completa ricomposizione delle forme, per giunta confermata da ulteriori elementi. Oltre all'incongruenza dei margini, R_2 e R_3 presentano anche varianti relative all'uso delle maiuscole, in II, 28 dove R_2 legge *Donna*, mentre R_3 ha *donna*, e in XVII, 53 dove *Belle* di R_2 diventa *belle* in R_3 , e due errori: uno a p. 112, in corrispondenza dell'ultimo verso della traduzione di Bettinelli dell'*Epigramma latino*, dove R_3 legge *cupido* in luogo di *Cupido*, e il secondo a p. 118, dove al v. 12 della canzone *Per nozze Zambecari*, R_3 legge *d'avanti* per *davanti* (R_2).

Poco significativa al fine di stabilire se R_2 e R_3 siano effettivamente da considerare edizioni diverse, ma sempre appartenente al sistema di differenze tra le due stampe, è la drastica riduzione delle xilografie, che passano dai 4 frontalini e 10 finalini di R_2 a un unico frontalino in R_3 . I finalini eliminati talvolta sono sostituiti con brevi righe orizzontali, ma l'operazione non è sistematica. Anche le parentesi che includevano i numeri di pagina sia in R_1 che in R_2 sono assenti da R_3 , che lascia le cifre prive di cornice.

Considerando le varianti testuali e le differenze d'impaginazione emerse dal confronto tra R_2 e R_3 , non rimangono dubbi sul fatto che R_3 non sia soltanto una ristampa di R_2 , ma una vera e propria nuova edizione, cioè la terza pubblicata da Remondini nel 1789.

A questo punto rimane da considerare soltanto l'ultima stampa, che ho siglato R_4 , e che il catalogo SBN segnala sulla base di un unico esemplare, mutilo, però, di sei carte (h2-h7).¹⁸ Già dall'osservazione della struttura, essa risulta di molto diversa dalle tre edizioni appena analizzate, e in particolare, rispetto a R_3 che la precede immediatamente, presenta le seguenti differenze: l'ultimo fascicolo (h) è di sei anziché di otto carte, l'avviso *Al lettore* si conclude a p. 3, anziché a p. 4, che rimane bianca, e il glossario mitologico a fine volume, che secondo la mia ricostruzione dovrebbe iniziare a p. 123, come in R_3 , termina a p. 138 anziché a p. 141.

Lo stesso avviso *Al lettore* segnala R_4 come *quinta* stampa Remondini, cioè la quarta pubblicata nel 1789, e ulteriori differenze rispetto a R_3

¹⁷ Non mi è stato possibile confrontare direttamente i caratteri delle due stampe perché gli esemplari delle due edizioni si trovano in biblioteche diverse, pertanto non posso affermare con certezza che siano identici per forma e dimensioni.

¹⁸ AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | *Ovid. de Art. Aman. l. I. v* 9. || IN BASSANO, MDCCLXXXIX | *A Spese Remondini di Venezia*. In 8°, pp. (4), 138, (2). Fasc. 10: π^2 , a-h⁸, i⁶. Conservato presso la Biblioteca del Seminario vescovile di Padova, 700.NERA.A.4x.-36.

intervengono a confermarne lo *status* di nuova edizione. Aprendo il volume, si nota subito che a p. [1] di R_4 lo spazio bianco tra il titolo *Al lettore* e la prima riga di testo è di molto inferiore rispetto a quello presente in R_3 , motivo per cui l'avviso si conclude a p. 3 anziché a p. 4, che rimane bianca. Differenze si notano anche nell'*Avviso premesso alla precedente nostra edizione*, dove le pp. 8 e 9 di R_4 contengono quattro righe in più rispetto a quelle di R_3 , e nella dedicatoria a Vittoria Corsini Odescalchi, dove R_3 ha una riga e mezza in più a p. 5, che in R_4 slitta a p. 6 seppure senza compromettere la successiva, perché il testo termina circa a metà facciata. I margini dei testi che precedono le poesie risultano sempre sfasati nelle due edizioni, segno che R_4 va a capo in modo diverso rispetto a R_3 .¹⁹

Anche l'analisi delle note mitologiche a fine volume ha evidenziato differenze di impaginazione, che riguardano sia la distribuzione degli spazi bianchi, che R_4 riduce tra una sezione e l'altra, sia il numero di righe contenute in ogni pagina, che risultano 33 in R_3 contro le 35 di R_4 .²⁰ Tali differenze, da cui dipende un risparmio di spazio non trascurabile, danno ragione della conclusione del glossario di R_4 due pagine prima rispetto a quello di R_3 .

Per quanto riguarda i componimenti poetici, le due stampe non presentano differenze di impaginazione nella sezione degli *Amori*, ma in corrispondenza della canzone *Amore e Psiche* si nota che l'ultima riga di p. 105 di R_3 slitta a p. 106 di R_4 , che da p. 106 a p. 109 R_4 contiene sempre due versi in meno per pagina rispetto a R_3 , e che a p. 108, sempre R_4 va a capo sopra il rigo con l'ultima sillaba di *allaccia* (quarto verso dall'alto), mentre R_3 mantiene la parola intera.

Oltre a presentare struttura e margini differenti da quelli dell'edizione precedente, R_4 reca anche un errore al v. 2 della traduzione francese dell'*Epigramma latino*, dove legge *ler* per *les* (p. 112), e nove varianti singolari all'interno degli *Amori*, tutte interpuntive.²¹ Quanto alle decorazioni, si

¹⁹ Così come per R_2 e R_3 , anche in questo caso gli esemplari delle due edizioni si trovano in biblioteche diverse, dunque risulta difficile dire se lo slittamento di poche sillabe, e di poche righe, si possa spiegare con l'utilizzo di spazi bianchi di spessore diverso, con l'impiego di caratteri di dimensioni differenti o con una diversa dimensione delle gabbie di stampa.

²⁰ Ho confrontato il numero di righe presenti nelle uniche due pagine prive di spazi bianchi (pp. 136 e 137 di R_3 e pp. 133-134 di R_4).

²¹ IV, 50 *natura*: > *natura*; V, 30 *foco*, > *foco*; XI, 27 *saresti* > *saresti*; ; 50 *consenti*: > *consenti*; ; XII, 23 *viso*: > *viso*; ; 80 *ginocchi*. > *ginocchi*?; XIV, 21 *va* > *va*; ; XVI, 29 *poi*, > *poi*; ; XXIII, 66 *temuto*: > *temuto*.

osserva in R_4 l'introduzione di un frontalino a p. [13] di R_4 , e l'utilizzo di piccole greche con motivo geometrico come finalini.

Poiché le varianti riscontrate, insieme alle differenze strutturali e di impaginazione, non lasciano dubbi sul fatto che anche R_4 sia stata completamente ricomposta, si può finalmente affermare che le quattro stampe pubblicate da Remondini con frontespizio del 1789 sono effettivamente quattro diverse edizioni.

Barbara Tanzi Imbri
barbara.tanzi.imbri@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Giosuè Carducci, *Poeti erotici del secolo XVIII*, Firenze, Barbèra, 1868.
- Mario Infelise, *I Remondini di Bassano: stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1980.
- L'editoria del '700 e i Remondini: atti del Convegno, Bassano, 28-29 settembre 1990*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1992.
- Antonio Laghi, *Canzonette del Signor Conte Lodovico Savioli ridotte ad altrettante elegie latine e presentate a Sua Eccellenza il signor conte Bonifazio Spada Cavaliere Gerosolimitano, Ciambelano, e Generale di Cavalleria delle Loro maestà Imperiali, e Reali*, Faenza, Archi, 1764.
- Silvio Lagunto, *L'alchimista smentito, ovvero gli amori del conte Lodovico Savioli Fontana difesi da Silvio Lagunto contro ad alcune lettere critiche fatte da una dama, e da un amico di lei*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789.
- Lettere di vari illustri italiani del secolo XVIII e XIX a' loro amici, e de' massimi scienziati e letterati nazionali e stranieri al celebre Lazzaro Spallanzani e molte sue risposte ai medesimi ora per la prima volta pubblicate*, 10 voll., Reggio, Coi Tipi Torreggiani e Compagno, 1841, vol. I.
- Antonio Pinchera, *La quartina settenaria "elegiaca" negli Amori di Ludovico Savioli*, in *Chi l'avrebbe detto: arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, a cura di Corrado Bologna, Paola Montefoschi e Massimo Vetta, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 260-281.
- Ludovico Savioli, *Amori*, Lucca, per Giovanni Riccomini, 1765.

Ludovico Savioli, *Amori*, in Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1782.

Ludovico Savioli, *Amori*, in Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1789.

Ludovico Savioli, *Amori del sig. conte Ludovico Savioli Fontana senator bolognese, con aggiunta di altre sue poesie, e di alcune lettere critiche sopra gli amori*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789.

Ludovico Savioli, *Amori del sig. conte Ludovico Savioli Fontana senator bolognese, con aggiunta di altre sue poesie, e di alcune lettere critiche sopra gli amori, ed in fine la controcritica delle suddette lettere*, Piacenza, per Niccolò Orcesi, 1789.

Ludovico Savioli, *Annali Bolognesi*, Bassano, Remondini, 1784-1795.

Remondini: un editore del Settecento, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Milano, Electa, 1990.

*La redazione definitiva della Bassvilliana
e il suo testo critico**
Giovanni Biancardi

Nel 2009, hanno preso a circolare sparsamente, sul mercato antiquario milanese, le carte appartenute allo scrittoio di Giovanni Antonio Maggi, operoso e fedele collaboratore dell'ultimo Vincenzo Monti.¹ Informato

* Prossimo a licenziarne il testo critico, anticipo in questa sede i principali risultati delle mie indagini sulla redazione definitiva della *Bassvilliana*.

¹ Giovanni Antonio Maggi (1791-1865) esercitò un ruolo di notevole importanza nell'ambito della cultura milanese della prima metà dell'Ottocento, ma il ricordo della sua laboriosa esistenza si spense rapidamente. Ben poche furono le pagine a lui dedicate a partire dagli ultimi decenni del secolo: Giuseppe Somasca, *Giovanni Antonio Maggi. Commemorazione letta all'adunanza generale della Società Pedagogica Italiana del 7 gennaio 1866*, Milano, Tipogr. di Domenico Salvi e C.°, 1866; Anna Maria Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, «Rivista d'Italia», XXVII, 1912, pp. 313-330; Angelo Ottolini, *Le edizioni Resnati della 'Bassvilliana' nel 1821 e le postille del Maggi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCII, 1928, pp. 116-124; Roberto Cardini, *Contributo ad una "vexatissima quaestio": «maris experts» (Pers. VI 39; nonché Hor. Sat. II 8 15, Sen. Nat. Quaest. I 16 7, Suet. Tib. 45)*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. II, a cura di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Lucia Cesarini Martinelli, Giovanni Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 756-757. Segnali di un rinnovato interesse per la sua attività di studioso ed editore compaiono invece in più d'un contributo di questi ultimi anni (Luca Frassinetti, *Per il testo della "Feroniade" (con documenti inediti)* e Grazia Melli, *L'elogio della civiltà ne Le nozze di Cadmo e d'Ermione*, entrambi in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume III. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, rispettivamente alle pp. 340-341 e 360-361) e soprattutto in Alberto Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in *"Fatto cigno immortal". Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra*

della loro comparsa, ho cercato – per quanto mi è stato possibile – di arrestarne la dispersione, affrettandomi ad acquistare tutti i manoscritti rimasti ancora in vendita ed avviando, parallelamente, più d'un tentativo di rintracciare i materiali già ceduti ad altri cultori e collezionisti di reliquie montiane.²

Lungo l'intero corso di questa singolare operazione di salvataggio – devo ammetterlo – la sorte mi è stata amica. In prima battuta mi ha consentito di recuperare buona parte dell'intenso e fraterno scambio epistolare fra Maggi e l'editore Giovanni Resnati,³ ed alcuni mesi più tardi mi ha donato l'emozione di ritrovare i materiali preparatori di uno fra i più significativi esempi di collaborazione fra Monti e Maggi: l'edizione Resnati della cantica *In morte di Ugo Bassville*, uscita a Milano nella primavera del 1821.⁴ Maggi stesso li aveva radunati e accuratamente avvolti in un plico,

Otto e Novecento, Atti del colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33, che ha offerto un primo organico profilo degli stretti rapporti fra Monti e Maggi. Le carte di quest'ultimo furono gelosamente conservate dal figlio Pietro Giuseppe e in seguito dal nipote Gian Antonio (1856-1937), che nei primi anni del secolo scorso consentì ad Alfonso Bertoldi di consultarle presso la sua dimora di via Chiossetto (cfr. Vincenzo Monti, *Epistolario. Raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, p. 505). Da allora, non mi risulta che nessun altro studioso novecentesco le abbia potute usare per le proprie indagini.

² Ultimo, in ordine di tempo, è stato quello che mi ha consentito di recuperare l'autografo del saggio bibliografico di Giovanni Resnati: *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi* (edito integralmente in Giovanni Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati*, «L'Officina dei Libri», 2, 2011, pp. 215-232).

³ Il carteggio si estende lungo un arco temporale assai ampio, che va dal 1813 al 1842. Le missive – più di quattrocento – mi sono pervenute entro carpette coeve, ordinate e raccolte per singoli anni dallo stesso Resnati attorno alla metà dell'Ottocento. D'ora in poi, per i rimandi alle singole lettere, farò seguire alla sigla *Cart. Maggi-Resnati* l'indicazione dell'anno posto sulla cartella in cui si trovano inserite. Su Giovanni Resnati, milanese ed attivo come editore fino al 1864, cfr. *Editori Italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti, Mario Infelise, Luigi Mascilli Migliorini, Maria Iolanda Palazzolo, Gabriele Turi, in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, vol. II, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 906 e Giovanni Biancardi, *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi, in Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2015, pp. 155-166.

⁴ Ho dato una prima notizia del ritrovamento in Giovanni Biancardi, *L'ultima Bassvilliana di Vincenzo Monti*, «Rivista di letteratura Italiana», XXIX 1, 2011, pp. 51-68; sulla

in qualità di revisore editoriale del testo montiano, ma anche di estensore della prefazione e dell'articolato commento che lo corredevano.

L'incartamento si apriva con il volumetto su cui Monti aveva elaborato il testo che fu poi affidato al proto per la composizione tipografica, e proseguiva con una serie di prove d'impressione dell'intera cantica e del suo commento, fittamente postillata dalle mani di Monti e di Maggi. Era quindi un insieme di testimonianze davvero prezioso per le indagini di filologia del testo a stampa. Documentava la genesi di un progetto editoriale complesso – giacché tale era quello di rimettere mano alla *Bassvilliana*, bruscamente abbandonata quasi trent'anni prima⁵ – e permetteva di seguirne gli sviluppi attraverso fasi distinte. Consentiva, inoltre, di osservare il paziente lavoro di lima dell'anziano poeta e il suo procedere in parallelo con la vigile attività di controllo esercitata da Maggi; mostrava, da un lato, quale notevole grado di sintonia si fosse stabilito fra l'autore e il revisore dell'opera, ma denunciava anche i momenti in cui Monti e il suo giovane amico assunsero, rispetto al testo in via di elaborazione, posizioni sostanzialmente dialettiche. Alcune di quelle carte erano persino in grado di rivelare l'esistenza di serie preoccupazioni d'ordine generale, nutrite sia dal poeta, sia da Maggi, ma da entrambi accuratamente sottaciute. Prima fra tutte, quella di dimostrare che l'opera, rimasta incompiuta, fosse comunque dotata di «bastante consistenza per

Bassvilliana milanese del 1821, in precedenza, era intervenuto il solo Ottolini, *Le edizioni Resnati della 'Bassvilliana' nel 1821 e le postille del Maggi*, cit., pp. 116-124.

⁵ I quattro canti della *Bassvilliana* uscirono a stampa anonimi, presso lo stampatore romano Luigi Perego Salvioni. I nove fascicoli dell'incompiuta *princeps* furono allestiti e pubblicati in tempi diversi: le pagine dei primi due canti, entro la fine del maggio 1793, quelle del terzo attorno alla metà del successivo giugno e i fogli del quarto in agosto. Nei primi giorni di ottobre furono licenziati anche gli ultimi fascicoli, recanti un ampio commento ai versi della cantica, composto dallo stesso Monti e da lui interrotto all'altezza del v. 22 del terzo canto. Ricordo, infine, che alla *princeps* fece seguito, sempre in Roma e sempre per i tipi del Salvioni, una seconda edizione del poemetto, anch'essa datata 1793. Per più puntuali informazioni sulle complesse vicende editoriali della prima *Bassvilliana*, cfr. Marino Parenti, *Notizia bibliografica sopra le prime edizioni della Cantica in morte di Ugo Bassville (1793) e di quella in morte di Lorenzo Mascheroni (1801) dell'Abate Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 5-6 e Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. XXVII-XXIX.

sè»,⁶ tanto da poter essere presentata – e debitamente commentata da Maggi – in qualità di vero e proprio ‘classico’ moderno.

Mentre esaminavo quei materiali, mi sono tuttavia domandato se rispecchiassero le varie fasi di un percorso conclusosi nella primavera del 1821 o fossero semplici tasselli di una storia ben più articolata. Eventuali e successivi sviluppi erano del tutto prevedibili, dato il notevole successo editoriale incontrato dalla nuova *Bassvilliana*. Ristampata da Resnati, e a soli pochi mesi dalla sua prima comparsa, in seguito era stata proposta altre due volte in Milano, tra il 1825 e il 1826, e sempre con il consenso del poeta.

Quanto Maggi aveva radunato riservava però una risposta anche a questo interrogativo. L’ultimo foglietto dell’incartamento nulla aveva a che fare con le prove di stampa che lo precedevano, allestite nel 1821. Si trattava della bozza di un occhietto, premesso alla cantica nell’ultima raccolta di scritti approvata dall’autore, le *Opere varie* del 1826;⁷ ed al *recto*, nella parte inferiore, riportava la seguente annotazione, della mano di Monti: «Egli è inutile ch’io consumi la vista a leggere per la correzione questi fogli. Basta che la loro lezione sia conforme a quella dell’ultima edizione riveduta da Maggi».

Guidato da testimonianze tanto eloquenti, ho voluto quindi ripercorrere per intero la storia dell’ultima *Bassvilliana* e mi sono messo alla ricerca del testo indicato come definitivo dallo stesso Monti: una stampa curata da Maggi e immediatamente precedente l’edizione nelle *Opere varie* del 1826.

Non posso dire che, da allora in poi, le mie indagini siano procedute speditamente. Dapprima ho creduto di poter identificare il testo *ne varietur* in quello stampato nella primavera del 1821: la successiva impressione autunnale era stata definita, dal suo stesso editore, «in tutto eguale alla precedente per la forma, per l’accuratezza, per la correzione e per le altre parti della tipografica esecuzione».⁸ Ma una volta collazionata e confrontata con la prima, anche la seconda edizione Resnati ha mostrato

⁶ Secondo l’espressione poi adottata da Maggi nel suo commento (cfr. Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Edizione riveduta dall’autore*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani a spese di Giovanni Resnati, 1821, p. 96).

⁷ Vincenzo Monti, *Opere varie*. IV. *Poemeti Varii*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1826, p. 35.

⁸ Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Edizione seconda riveduta dall’autore ed accresciuta di note*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani a spese di Giovanni Resnati, 1821, p. 3.

di possedere varianti innovative, approvate dal poeta.⁹ Ed un analogo risultato è scaturito dall'esame dell'edizione che mi era parsa, inizialmente, la meno probabile depositaria del testo consacrato dall'autore. La *Bassvilliana* allestita da Luigi Cairo nel 1825,¹⁰ che mi si era presentata con le credenziali tipiche di una mera ristampa delle edizioni Resnati – una servile ricomposizione del testo compiuta al solo scopo di dimostrare le potenzialità di un nuovo metodo di impressione, la stereofeidotipia¹¹ – si è invece rivelata il frutto di un'attività di revisione editoriale metodica ed efficace,¹² ma soprattutto portata a compimento, ancora una volta, da Giovanni Antonio Maggi.¹³

Era questa, dunque, l'«ultima edizione» cui Monti aveva alluso nel 1826 e su questa ho fondato il testo critico. Ma solo dopo averne esaminato un congruo numero di esemplari. Le pagine delle sue copie, infatti, potevano

⁹ Ritocchi minimi, invero, perlopiù d'interpunzione (come i seguenti: *gioco*: → *gioco*; I, 90; *volta*, → *volta*. I, 120; *intesi*, → *intesi* I, 141; *color*, → *color* I, 250; *disse*: → *disse*: II, 248; *vulgo*: → *vulgo*: III, 326; *uccida* → *uccida*, III, 340; *sbuffando* → *sbuffando*, IV, 102; *velate* → *velate*, IV, 112; *ferruggina*: → *ferruggina*. IV, 153), cui si dovranno tuttavia aggiungere le varianti del foglietto d'errata richiesto ed ottenuto da Monti, a pochi giorni di distanza dall'uscita dell'edizione (ed in particolare la correzione *eterei* di III, 198, cfr. Monti, *Epistolario*, cit. p. 363; lett. 2415, di Vincenzo Monti a Giovanni Resnati, da Milano e del tardo ottobre o dei primi di novembre del 1821).

¹⁰ Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville*, Milano, Luigi Cairo, 1825.

¹¹ Tecnica inventata da Luigi Cairo ed assai simile alla stereotipia, ovvero, secondo l'efficace definizione data da Carlo Branca nel 1833, l'arte «di stampare con tavole solide e stabili, con cui si possono moltiplicare gli esemplari d'un'edizione quante volte si vuole, quando il bisogno lo richiede» (*Catalogo di libri vendibili presso Branca e Dupuy libraj in Milano Contrada di S. Paolo, n° 935 preceduto da alcuni Cenni elementari di bibliografia*, Milano, Felice Rusconi, 1833, p. XXIX). Rispetto a quest'ultima, la stereofeidotipia intendeva risultare ancor più economica: per le sue «tavole» di stampa, infatti, non veniva adoperato «stagno, né alcuna sorta di metallo» (cfr. Marco Aurelio Marchi, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, vol. II, Milano, Tipografia di Giacomo Pirola, 1829, p. 234) ma un amalgama di elementi gessosi comunque dotato di notevole consistenza (cfr. Giuseppe Isidoro Arneudo, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, vol. III, Torino, R. Scuola Tipografica e di Arti Affini, 1925, p. 1981).

¹² Grazie alla quale, tra l'altro, fu smascherato un refuso dell'*editio princeps*, fino ad allora sfuggito alle ripetute letture montiane: *vendette*, in luogo di *vedette* (I, 169).

¹³ Notizia che ho ricavato dai *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi* di Giovanni Resnati: «Rivide [...] la stampa delle due edizioni da me fatte del 1821 della *Bassvilliana* del Monti, coi torchi della Soc. Tip. dei Class. in 8, e tanto la Prefaz. come le note di queste ediz. sono sue. Queste furono ristampate coi caratteri stereofeidotipi del Cairo nel 1825 in 4°. Questa ediz. fu pure da lui riveduta» (Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi*. *Appunti inediti di Giovanni Resnati*, cit., p. 225).

aver accolto varianti di stato anche se impresse mediante tavolette solide e stabili, e non attraverso i più tradizionali pacchetti di caratteri mobili. E così, in effetti, era accaduto almeno per una tavola d'impressione, sulla quale, durante la tiratura, fu indiscutibilmente rimosso, e sostituito, un intero aggettivo.¹⁴

Ho inoltre ritenuto doveroso accertare se le *Opere varie*, comunque approvate dall'autore, ne avessero effettivamente rispettato la volontà e in che termini, o perlomeno entro quali limiti, Maggi avesse allora concepito la 'conformità di lezione' richiestagli, soprattutto dal punto di vista grafico ed interpuntorio.¹⁵

Non meno interessante, infine, è stato l'esame di un'ulteriore edizione, uscita a più di dieci anni di distanza dalla morte del poeta, ma anch'essa curata da Maggi e di particolare importanza per la storia del testo.¹⁶ Da quest'ultima prese corpo la vulgata della cantica, fortunatissima versione attraverso cui la *Bassvilliana* fu a lungo letta, anche da studiosi montiani d'eccezione, come Giosue Carducci.¹⁷ Le sue pagine, tuttavia, offrirono un'immagine sensibilmente deformata del testo impresso nel 1825, e questo perché Maggi credette doveroso – oltre che lecito – contaminare il testo definitivo con lezioni rintracciate nelle prime edizioni romane, così come ritenne opportuno ibridare le strutture peritestuali dell'edizione Cairo mediante la riproposizione del commento montiano ai primi canti, integrato dalle proprie note ai restanti due.

La presente edizione torna invece ad offrire il poemetto secondo la lezione del 1825 e ripropone, in ogni sua parte, anche il suo apparato introduttivo e di commento, perché cornice voluta e a più riprese

¹⁴ All'altezza di IV, 89 alcune copie recano infatti *longo*, forma che in altri esemplari risulta interamente sostituita dalla variante *lungo* (non perfettamente allineata alle altre parole della medesima linea di testo).

¹⁵ Appurando che Maggi si discostò ampiamente dai criteri interpuntori adottati nel 1825, nel tentativo di uniformarli a quelli delle altre opere montiane pubblicate nel medesimo volume.

¹⁶ Compresa nel secondo volume della più imponente edizione montiana allestita da Resnati: Vincenzo Monti, *Opere*, 6 voll., Milano, Giovanni Resnati, 1839-1842.

¹⁷ Che ne adottò il testo nel suo Vincenzo Monti, *Canti e Poemi*, a cura di Giosue Carducci, Firenze, Barbèra, 1862, pp. 101-260. Analoga scelta fu peraltro compiuta in Vincenzo Monti, *Prose e poesie, nuovamente accresciute di alcuni scritti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione*, vol. I, Firenze, Felice Le Monnier, 1847, pp. 227-306, Vincenzo Monti, *Poesie*, scelte illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 49-95 e Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969, pp. 138-236.

approvata dall'autore, in quanto strategicamente necessaria per una corretta fruizione della *Bassvilliana*. L'*Avvertimento* dell'editore, infatti, non nacque con l'esclusiva funzione di guidare il lettore ad una storicizzazione e ad un'adequata interpretazione della poetica montiana, così come le notizie storiche su Bassville e il commento ai quattro canti non furono concepiti al solo scopo di agevolare una corretta esegesi del testo. L'uno e gli altri, da subito, ebbero anche il compito di accogliere i versi della cantica entro un perimetro compiuto, di fungere – in altri termini – da correttivo ottico, capace di scandire, con solenne compostezza, il procedere di una narrazione altamente drammatica e renderne, soprattutto, meno sensibile, e quindi sgradita, l'incompletezza. Davvero felice, sotto questo profilo, l'effetto della nota conclusiva:

Niuno ignora gli avvenimenti che con tanta rapidità si succedettero gli uni agli altri negli ultimi anni del secolo XVIII e mutarono quasi interamente le relazioni politiche dell'Europa. Per questi il poeta dovette interrompere il suo componimento, il quale avrebbe dovuto chiudersi coll'ingresso di Bassville nella Gloria. Nondimeno i quattro Canti di questa altissima poesia hanno già bastante consistenza per sè, e certamente assai maggiore di quella delle Stanze del Poliziano, che così imperfette vengono tenute per uno de' più eleganti poemi italiani.¹⁸

E non meno efficace fu la scelta di anteporre le *Notizie intorno ad Ugo Bassville* ai versi della cantica, facendo loro rispondere, simmetriche al termine dell'opera, le note di commento ai singoli canti.¹⁹ Attentamente seguito da Monti, Maggi seppe insomma elaborare una cinta protettiva essenziale, ma capace di dialogare strettamente con il poemetto. Era necessario, quindi, consentirle di interloquire nuovamente con la struttura della *Bassvilliana* e cooperare con i coevi interventi dell'autore, volti a rendere più tersa, levigata, la superficie dei versi composti nel 1793.

Nel rivedere il proprio testo, invero, l'autore si limitò il più delle volte ad intervenire con minuti ritocchi: solo in due occasioni giunse a mutare

¹⁸ Faticosamente elaborata da Maggi, fu così stampata nella prima stampa Resnati, per essere poi riproposta, con un minimo ritocco interpuntivo nelle successive edizioni.

¹⁹ Nella *princeps* romana, invece, le *Notizie storiche* su Bassville (alle pp. V-X) precedevano immediatamente il commento al primo canto (pp. XI-XXXVI); si noti, inoltre, che nella prima edizione Resnati ogni canto era seguito dalle rispettive note, ma già a partire dalla seconda le postille di Maggi furono riunite e collocate in fondo al volume, dove rimasero anche nell'edizione definitiva.

radicalmente un intero verso.²⁰ Al termine del proprio lavoro ritenne comunque di aver introdotto una significativa serie di innovazioni e di non essersi affatto limitato ad apportare «in due o tre luoghi qualche piccolo cangiamento», come Maggi intendeva far stampare nell'*Avvertimento*. Sulle prove d'impressione del 1821, richiese pertanto che i «due o tre luoghi» fossero sostituiti da un «più luoghi», per poi giungere, nel 1825, anche alla soppressione di «qualche piccolo cangiamento», in favore di «più cangiamenti». Ed altrettanta apprensione mostrò per la qualità dei prodotti tipografici finanziati da Giovanni Resnati ed in seguito da Luigi Cairo, desideroso di offrire una *Bassvilliana* realmente emendata dalle numerose corrotte introdotte dalle «tante sgraziate edizioni» precedenti, che l'avevano «miseramente deturpata».²¹ Sotto questo profilo, tuttavia, faticò non poco, per raggiungere un risultato soddisfacente, anche in ragione degli strumenti di cui volle far uso.

Monti non era solito conservare le stesure autografe dei propri scritti.²² Per allestire il testo della nuova *Bassvilliana*, dovette quindi servirsi di un volume a stampa, e accontentandosi dell'esemplare di un'edizione tarda, tutt'altro che autorevole, si avventurò – suo malgrado – in un'impresa correttoria assai impegnativa, lavoro lungo, faticoso, che comunque espletò meticolosamente, anche grazie agli apporti ricevuti da Maggi. Ma l'intera operazione, per le sue stesse premesse, assunse caratteristiche del tutto particolari dal punto di vista ecdotico.

Sancì, innanzitutto, un'indiscutibile cesura fra il testo approdato alla *princeps* del 1793 e quello elaborato a partire dal 1821: geneticamente, la seconda *Bassvilliana* non fu figlia naturale della prima, ma della vulgata d'inizio Ottocento. E tale rimase, con tutta evidenza, anche dopo l'attenta opera di revisione compiuta da Monti. Ne ereditò infatti più d'una

²⁰ Confermando, anche nella revisione della *Bassvilliana*, una notevole fedeltà all'originario spunto creativo e la validità di quanto osservato sul suo *habitus* compositivo in Arnaldo Bruni, *Apografi non deteriores? ancora per il testo della "Pulcella d'Orleans" del Monti*, «Studi di Filologia Italiana», 54, 1996, p. 268.

²¹ Recita sempre l'*Avvertimento* dell'editore alla p. 3 della prima edizione Resnati.

²² Ritengo sia utile riportare qui di seguito questo ricordo di Maggi, tramandatoci da una lettera all'amico Resnati: «ei mi disse più volte che delle sue cose stampate doveva farne conto il pubblico; e che in quanto a sè, non aveva altra premura che di cacciarne via le copie. I Mss. appena erano stampati gli adoperava subito per accendere il fuoco, o per un altro ufficio, ch'egli non si guardava dal nominare» (*Cart. Maggi-Resnati*, 1838; missiva spedita da Mezzago il 2 novembre, con testo sulla prima delle tre facciate di un bifoglio di mm 245x178; sull'ultima, l'indirizzo: «Allo Stim.^o Signore | il Sig.^r Giovanni Rag.^{re} Resnati | Suo Negozio Librario | Sul Corso Francesco | alias Corsia de' Servi | Milano»).

peculiarità macroscopica, ma anche tratti costitutivi a livello profondo, diffuso, aspetti che, sommandosi alle innovazioni testuali e peritestuali introdotte a partire dal 1821, ci impongono di considerarla una vera e propria ‘redazione’ dell’opera, distinta da quella primitiva e ad essa non sovrapponibile.²³

L’uso della vulgata quale testo di partenza promosse inoltre due interessanti fenomeni testuali. Da un lato permise il recupero di versi fatti sopprimere (o mutare sensibilmente) dal poeta nel corso del tormentato allestimento delle prime stampe romane;²⁴ dall’altro portò alla legittimazione definitiva – per sedimentazione – di varianti introdotte nelle successive ristampe del poemetto da persona diversa dall’autore e indipendentemente dalla sua volontà.²⁵

Ad un primo approccio – debbo confessarlo – ho nutrito serie perplessità innanzi al manifestarsi di entrambe le tendenze, giungendo a sospettare che le lezioni prodottesi sotto la loro spinta si dovessero

²³ Scelta peraltro condivisa da Stefania Bozzi, che nella sua edizione critica della *Bassvilliana* settecentesca ha mantenuto rigorosamente distinto il testo della prima redazione dai suoi successivi sviluppi; sui criteri da lei adottati, oltre a Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, cit., pp. XXXII-XXXV, cfr. Stefania Bozzi, *La “Bassvilliana” di Vincenzo Monti: un contributo per la storia e per il testo*, «Filologia Italiana», 9, 2012, pp. 191-220.

²⁴ Nel secondo canto di *a*, Monti tornò infatti a leggere: *Era il tempo, che sotto al procelloso | Aquario il Sol corregge ad Eto il morso, | Scarso il raggio vibrando, e neghittoso, | | E dieci gradi, e dieci avea trascorso | Già di quel Segno, e via correndo in quella | Carriera, all’altro già voltava il dorso* (vv. 70-75). I sei versi, invero, ripetevano fedelmente quanto era stato impresso nella *princeps* del giugno 1793, per poi essere tuttavia abbandonato, nel successivo agosto; nel dare alle stampe il terzo canto, Monti sostituì le due terzine (mediante un’apposita nota al verso dell’occhietto, impresso su una carta non numerata che compare, negli esemplari completi della *princeps*, tra le pp. 32 e 33) con i seguenti tre versi: *Era il giorno, che tolto al procelloso | Capro il Sol monta alla Trojana stella, | Scarso il raggio vibrando, e neghittoso*. La modifica fu poi confermata nella seconda edizione romana e ribadita nelle pagine del commento montiano, uscito anch’esso nel 1793.

²⁵ Mi riferisco alle lezioni *In una sculto* (IV, 127) e *Sorga* (IV, 265), banalizzazioni del dettato originario che Monti lasciò intatte nella propria copia di lavoro ed anche in seguito non giunse mai a modificare. La prima aveva soppresso una precisazione. L’edizione *p* non si era limitata ad evocare l’immagine di Luigi XVI in fuga per Varennes, ma aveva descritto un re ‘occulto’ nel suo allontanarsi da Parigi, e cioè fuggito in gran segreto, travestito da maggiordomo: *Occulto in una sì vedea con esso | Il figlio e la consorte un Re fuggire | Pensoso più di lor che di se stesso* (IV, 127-129). La seconda, invece, aveva soppiantato un’arditezza sintattica di *p* (*Sorgi da questo sangue un qualcheduno*), tesa ad emulare l’esordio della maledizione di Didone (*Aen.* IV, 625-629).

ritenere sempre e comunque regressive.²⁶ Tali sarebbero state, tuttavia, solo se il poeta fosse ritornato sulla *Bassvilliana* avendo come unico scopo quello di ricostruire l'esatta fisionomia della redazione primitiva, considerandola l'esclusiva e più genuina fonte del testo. A partire dal 1821, invece, Monti volle in primo luogo dar vita ad una nuova ed elegante redazione dell'opera, e nel far questo – per quanto animato da scrupoli filologici – restò sempre e prima di tutto poeta. È senz'altro possibile, quindi, che al riemergere di versi a malincuore soppressi quasi trent'anni prima, il loro autore sia volutamente tornato sui propri passi e abbia deciso di recuperarli. E non è affatto improbabile che nel corso della medesima rilettura abbia anche promosso qualche *lectio facilior*, elevandola consapevolmente al rango di variante definitiva, in quanto più efficace dal punto di vista poetico o comunque preferibile all'espressione primitiva, ritenuta troppo oscura o eccessivamente ardita. Né le cose cambierebbero di molto – a ben vedere – se Monti, pur vigile e concentrato sul proprio lavoro, fosse giunto inavvertitamente a legittimare una forma prodottasi per banalizzazione del dettato originario, ma in grado, negli anni Venti, di rispondere appieno alle esigenze del testo e capace di mantenere per sempre sepolto, nella mente dell'autore, il ricordo del termine usato nel 1793.

Nel suo trascorrere, d'altronde, il tempo non si limita ad agire sulla memoria dei poeti, così come sugli orientamenti stilistici che presiedono alle loro scelte di adottare o di abbandonare definitivamente singole lezioni. Il passare degli anni può persino trasformare sotto lo sguardo dello stesso autore – e dei suoi contemporanei – il significato di un testo o di un singolo suo passaggio, pur lasciandone del tutto immutato l'aspetto esteriore. E proprio nell'ultima *Bassvilliana* troviamo un bellissimo esempio di questo potere alchemico del tempo, che non rese migliori né peggiori i vv. 277-282 del quarto canto. Si limitò a dar loro, semmai, un sapore differente.

Dopo aver augurato a Marat di morire per mano d'una donna, La Fede e la Carità terminarono così la loro maledizione dei rivoluzionari francesi, tanto nella prima quanto nella seconda *Bassvilliana*:

E chi riarso da superba febre
Del capo altrui si fea sgabello al soglio,

²⁶ Dubbi espressi anche da Stefania Bozzi in Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

Sul patibolo chiuda le palpebre;

E gli emunga il carnefice l'orgoglio;
Nè ciglio il pianga; nè cor sia che, fuori
Del suo tardi morir, senta cordoglio.

(vv. 277-282)

Maggi li commentò in questi termini, a partire dal 1821: «Robespierre dopo aver fatta tremare del suo nome la Francia, accusato di affettare la Dittatura, venne dalla Convenzione dichiarato *fuori della legge* in uno co' suoi partigiani; indi fu preso e mandato a perdere la testa sotto quella scure medesima che per lui aveva mietuto tante vite delle più illustri ed incolpabili della nazione. Questa parve colla sua morte respirare alquanto dagli atroci mali che avea sofferti sotto la tirannide di lui».

Il quarto canto della *Bassvilliana* fu tuttavia composto nella piena estate del 1793 e prese a circolare attorno alla metà d'agosto, periodo in cui Robespierre, entrato da pochi giorni nel Comitato di salute pubblica,²⁷ si avviava senz'altro ad esercitare su quell'organismo una notevole influenza, ma di certo non poteva definirsi il principale regista del Terrore: non aveva ancora fatto cadere le teste di Brissot, di Hébert, di Danton, celebri ed esecrate quanto la sua, fino all'ottobre del 1793. Non era, insomma, il despota della primavera del 1794, il tiranno che sarebbe crollato, rovinosamente, il 9 termidoro dell'anno secondo. Ma ben presto lo diventò, agli occhi dei controrivoluzionari, e col trascorrere degli anni anche le prime manifestazioni del suo rigorismo giacobino iniziarono ad assumere un peso diverso, e un aspetto ben più sinistro, per chi ne disapprovava i principi ispiratori. Maggi, pertanto, non mostrò alcuna incertezza nel vederlo protagonista delle due terzine montiane e sembrerebbe che lo stesso poeta abbia nutrito la medesima convinzione o perlomeno abbia constatato come quei versi, nell'età della Restaurazione, tendessero effettivamente ad evocare il tragico destino di Robespierre e abbia lasciato correre di buon grado l'interpretazione dell'amico, ancorché inesatta.²⁸ Risultò del tutto irrilevante,

²⁷ Precisamente il 27 luglio del 1793, una volta mutata profondamente la composizione del principale organo governativo della Francia rivoluzionaria (in seguito alla sconfitta dei girondini in seno alla Convenzione) e solo in sostituzione del dimissionario Thomas-Augustin de Gasparin.

²⁸ E avallandola trasse in inganno anche i commentatori successivi, compresa Stefania Bozzi, che ha fatto notare, perplessa: «non sembra possibile riferire queste terzine ad altri che al Robespierre, il quale però morì sul patibolo il 28 luglio 1794, cioè un anno dopo

in ogni caso, che i sei versi in questione non fossero stati affatto concepiti per l'Incorruttibile, ma pensando a Luigi Filippo II di Borbone-Orléans. Quando presero forma, infatti, il superbo capace di farsi «sgabello al trono» con la testa di Luigi XVI non poteva essere altri che il duca d'Orléans: cugino del sovrano, ne aveva comunque votato la morte,²⁹ suscitando lo sconcerto nello stesso Robespierre.³⁰ Ed esclusivamente a Luigi Filippo, nei primi mesi 1793, si sarebbe potuta attribuire una «superba febre» di potere e qualche seria probabilità di ottenere il titolo di reggente, se non quello di sovrano.³¹ Ma al principio d'aprile il colpo di stato del generale Dumoriez era fallito e anche nella Roma di Pio VI sarebbe parso politicamente corretto far cadere una maledizione patibolare sul Citoyen Égalité. Un anatema, peraltro, destinato ad apparire tutt'altro che profetico, nell'estate del 1793: Luigi Filippo era stato arrestato il 16 germinale e in attesa dell'imminente processo, già si dava per scontato che non sarebbe uscito di prigione, se non per recarsi alla ghigliottina.

Poi giunse la sentenza, la decapitazione,³² e infine scese l'oblio sulle sue gesta di sconfitto dalla storia, una *damnatio memoriae* che rispettarono – fors'anche complici e consapevoli – persino le pagine dell'ultima *Bassvilliana*.

l'uscita del canto IV; sicché il congiuntivo ottativo *chiuda* può essere letto a posteriori come un presagio, oltre che un augurio» (Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, cit., p. 123).

²⁹ Dal suo seggio di membro della Convenzione Nazionale, nella quale era stato eletto, nel settembre del 1792, come ventesimo ed ultimo delegato per Parigi. Sostenitore delle istanze giacobine, sedeva nel gruppo dei cordiglieri. Per la complessa figura del duca d'Orléans e il ruolo da questa giocato durante la Rivoluzione francese, rimando al recente ed aggiornato profilo di Évelyne Lever, *Philippe-Égalité*, Paris, Fayard, 1996.

³⁰ Sulla reazione di Robespierre e di non pochi altri montagnardi, cfr. Mario Mazzucchelli, *Robespierre*, Milano, Corbaccio, 1932³, p. 190 e Cesare Giardini, *I processi di Luigi XVI e Maria Antonietta (1793)*, Milano, Mondadori, 1932, p. 205.

³¹ E principalmente nei giorni in cui si temette che Charles François Dumoriez dirigesse l'Armata del Nord contro Parigi, con l'obiettivo di restaurare la monarchia. Il generale, infatti, vantava tra i propri più convinti sostenitori il figlio del duca d'Orléans (Luigi Filippo duca di Chartres e futuro sovrano di Francia), ma naufragò miseramente il suo tentativo di far insorgere i militari stanziati nel Belgio e all'inizio d'aprile fu costretto a rifugiarsi presso l'imperatore d'Austria. Il duca di Chartres fuggì allora con lui, compromettendo seriamente le sorti del padre e dei restanti Borboni rimasti in Francia. Sul fallito colpo di stato di Dumoriez, e sull'atteggiamento mostrato da Robespierre in quel frangente (a dir il vero assai prudente), cfr. Henri Guillemin, *Robespierre politico e mistico*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 183-191.

³² Processato nell'ottobre, a Parigi, salì sul patibolo il 6 novembre 1793.

Giovanni Biancardi
giovanni.biancardi@katamail.com

Riferimenti bibliografici

- Giuseppe Isidoro Arneudo, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, vol. III, Torino, R. Scuola Tipografica e di Arti Affini, 1925.
- Giovanni Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati*, «L'Officina dei Libri», 2, 2011, pp. 215-232.
- Giovanni Biancardi, *L'ultima Bassvilliana di Vincenzo Monti*, «Rivista di letteratura Italiana», XXIX 1, 2011, pp. 51-68.
- Giovanni Biancardi, *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2015, pp. 155-166.
- Stefania Bozzi, *La "Bassvilliana di Vincenzo Monti: un contributo per la storia e per il testo*, «Filologia Italiana», 9, 2012, pp. 191-220.
- Arnaldo Bruni, *Apografi non deteriores? ancora per il testo della "Pulcella d'Orleans del Monti*, «Studi di Filologia Italiana», 54, 1996, p. 268.
- Alberto Cadioli, *Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in *"Fatto cigno immortal". Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33.
- Roberto Cardini, *Contributo ad una "vexatissima quaestio": «maris experts» (Pers. VI 39; nonché Hor. Sat. II 8 15, Sen. Nat. Quaest. I 16 7, Suet. Tib. 45)*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. II, a cura di Roberto Cardini, Eugenio Garin, Lucia Cesarini Martinelli, Giovanni Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 756-757.

- Catalogo di libri vendibili presso Branca e Dupuy libraj in Milano Contrada di S. Paolo, n° 935 preceduto da alcuni Cenni elementari di bibliografia*, Milano, Felice Rusconi, 1833.
- Editori Italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti, Mario Infelise, Luigi Mascilli Migliorini, Maria Iolanda Palazzolo, Gabriele Turi, in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, vol. II, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Luca Frassinetti, *Per il testo della "Feroniade" (con documenti inediti)*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume III. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 340-341.
- Cesare Giardini, *I processi di Luigi XVI e Maria Antonietta (1793)*, Milano, Mondadori, 1932.
- Henri Guillemin, *Robespierre politico e mistico*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 183-191.
- Évelyne Lever, *Philippe-Égalité*, Paris, Fayard, 1996.
- Marco Aurelio Marchi, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, vol. II, Milano, Tipografia di Giacomo Pirola, 1829
- Mario Mazzucchelli, *Robespierre*, Milano, Corbaccio, 1932³.
- Grazia Melli, *L'elogio della civiltà ne Le nozze di Cadmo e d'Ermione*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume III. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 360-361.
- Vincenzo Monti, *Canti e Poemi*, a cura di Giosue Carducci, Firenze, Barbèra, 1862.
- Vincenzo Monti, *Epistolario. Raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1928-1931.
- Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville*, Milano, Luigi Cairo, 1825.
- Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Edizione riveduta dall'autore*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani a spese di Giovanni Resnati, 1821.
- Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Edizione seconda riveduta dall'autore ed accresciuta di note*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani a spese di Giovanni Resnati, 1821.
- Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. XXVII-XXIX.
- Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica. Testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi*, cit., pp. XXXII-XXXV.

- Vincenzo Monti, *Opere varie*. IV. *Poemetti Varii*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1826,
- Vincenzo Monti, *Opere*, 6 voll., Milano, Giovanni Resnati, 1839-1842.
- Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969.
- Vincenzo Monti, *Poesie*, scelte illustrate e commentate da Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1891.
- Vincenzo Monti, *Prose e poesie, nuovamente accresciute di alcuni scritti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione*, vol. I, Firenze, Felice Le Monnier, 1847.
- Angelo Ottolini, *Le edizioni Resnati della 'Bassvilliana' nel 1821 e le postille del Maggi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCII, 1928, pp. 116-124.
- Marino Parenti, *Notizia bibliografica sopra le prime edizioni della Cantica in morte di Ugo Bass-ville (1793) e di quella in morte di Lorenzo Mascheroni (1801) dell'Abate Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1939.
- Anna Maria Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, «Rivista d'Italia», XXVII, 1912, pp. 313-330.
- Giuseppe Somasca, *Giovanni Antonio Maggi. Commemorazione letta all'adunanza generale della Società Pedagogica Italiana del 7 gennajo 1866*, Milano, Tipogr. di Domenico Salvi e C.^o, 1866.

*Noterella sulle edizioni
dell'ode pariniana A Silvia*
Giovanni Biancardi

Nei primi mesi del 1795, *A Silvia* comparve nel terzo tomo dell'«Anno poetico» di Angelo Dalmistro¹ e nel «Giornale poetico» stampato da Pietro Marcuzzi,² ma prese a circolare anche attraverso *plaquettes*, allestite da differenti stampatori e in diverse città italiane. Si trattava, perlopiù, di opuscoli impressi in pochissimi esemplari, spesso privi di indicazioni tipografiche. Uno di essi ometteva persino il nome dell'autore:

S = A SILVIA | ODE | SCRITTA NELL'INVERNO 1795.
In 8° ant., pp. 8 n. n. e prive di richiami.

- | | |
|-------|--|
| [1] | <i>Frontespizio</i> |
| [2] | <i>Bianca</i> |
| [3]-8 | <i>Testo dell'ode (ogni pagina reca cinque strofe)</i> |

¹ *Anno poetico ossia Raccolta annuale di poesie inedite di autori viventi*, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795, pp. 225-231. Sulla scelta di Angelo Dalmistro, che usciva per il giorno dell'Ascensione (caduto nel 1795 il 14 maggio), si veda Augusto Serena, *Pagine letterarie*, Roma, Forzani, 1900, pp. 127-138.

² *Giornale poetico o sia Poesie inedite d'Italiani viventi*, Venezia, Pietro Marcuzzi, 1794, pp. 12-16. Non tragga in inganno la data recata al frontespizio: il tomo VI del periodico uscì in ritardo, nel 1795 (cfr. Francesco Pozzi, *Il barnabita Carlo Schiera e un nuovo manoscritto settecentesco delle Odi pariniane*, «Aevum», LXXV, 3, 2001, pp. 759-780).

Proprio su quest'ultimo, tuttavia, si concentrò l'attenzione di Dante Isella.³ Lo studioso notò che *S* risultava immune dalle corrottele tradite dall'*Anno poetico*⁴ e più corretto della seguente *plaque* comasca, additata in precedenza quale *editio princeps* dell'ode pariniana:⁵

S_c = *A SILVIA | ODE | DEL SIG. AB. PARINI | SCRITTA |
NELL'INVERNO | del 1795. || (fregio tipografico) || (IN COMO)
| – | Presso l'Ostinelli.*

In 8° ant., pp. XVI (con richiami alle pp. III-VII e XI-XV); l'opuscolo circolò protetto da una copertina (in carta bianca, della medesima qualità di quella delle pp. I-XVI), sul cui piatto anteriore esterno (incorniciato a stampa, come quello posteriore esterno) fu impresso: «ODI | MORALI | sopra | *IL VESTIRE | ALLA GUILLOTTINA*».

[I] *Frontespizio*

[II] *Bianca*

III-VIII *Testo dell'ode (ogni pagina reca cinque strofe)*

[IX] *Occbietto: D'UN ALTRO AUTORE | (fregio tipografico)
ODE a SILVIA molto bella | D'on Autor de conclusion,
| Staa tradota in manch de quella | In lenguagg de
busecon | Par amor de quella gent, | Che 'l Toscan ghe
liga i dent.*

[X] *Bianca*

XI-XVI *Testo della traduzione in dialetto milanese di Francesco Bellati*

Nel confrontare le lezioni di *S* con quelle di *S_c*, osservava che il primo, oltre a leggere *Empièan d'urla e di fremito* al v. 75 (e non *Empièan d'urla e fremito*, come *S_c*, che non tenne conto del valore bisillabico del verbo iniziale), era costantemente portatore di varianti in maggiore sintonia con

³ In Giuseppe Parini, *Le Odi*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. XXXI, LXIII e 172-173.

⁴ Che ai vv. 71-72 legge *Del finto duol già sazio | Corse sfrenato al vero* (e non *Del finto duol già sazie | Corser sfrenate al vero*, come correttamente recita *S*), al v. 73 *Lidia* (per *Libia*) e al v. 96 *Licenziosi* (in luogo di *Licenziose*).

⁵ Cfr. Giuseppe Fumagalli, *Albo pariniano, ossia iconografia di Giuseppe Parini*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1899, p. 83. Sul tipografo Carl'Antonio Ostinelli, si vedano Felice Scolari, *La Tipografia Editrice Ostinelli di Cesare Nani. Centocinquat'anni di vita tipografico-editoriale (1779-1929)*, Como, Ostinelli, 1930 ed in particolare le pp. 22-23, dedicate ai suoi rapporti con illustri mecenati come Giovan Battista Giovio e Ignazio Martignoni.

il quadro delle preferenze dell'anziano Parini: vv. 22 *novo* (*Sc nuovo*), 25 *dubia* (*Sc dubbia*), 94 *et* (*Sc ed*).⁶ Nel 1975, pertanto, propose *S* come la più autorevole fonte del testo di *A Silvia* e questa sua scelta ha convinto, in seguito, chiunque sia tornato ad indagare attorno alle fonti dell'ode. Franco Longoni ha infatti individuato altre *plaquettes* del componimento e le ha descritte come coeve ad *S*, ma ben lontane dal potergli contendere il primato fra le stampe del componimento pariniano.⁷ Ed anche Mirella D'Ettorre, che nel 2013 ha aggiunto ulteriori edizioni al quadro dei testimoni di *A Silvia*,⁸ nel riproporre l'ode si è comunque attenuta, fedelmente, all'unica sua stampa anonima.⁹

Isella rimase inoltre colpito dalla notevole affinità di lezione fra *S* e *Sc*, e si convinse che la seconda fosse una mera replica della prima. Ritenne, più precisamente, che le pp. I-VIII di *Sc* fossero il frutto di un processo di composizione tipografica direttamente esemplato su *S*, mentre per le restanti individuò il modello in un opuscolo privo di note tipografiche, recante il solo testo della traduzione di *A Silvia* in dialetto milanese.¹⁰ E anche sotto questo profilo seppe cogliere nel segno.

Si allontanò dal vero, semmai, quando giunse ad ipotizzare che le edizioni *S* e *Sc* fossero state allestite «dallo stesso tipografo-editore».¹¹ Lo trasse in inganno, molto probabilmente, un confronto fra le caratteristiche tipografiche di queste due sole *plaquettes*, non del tutto dissimili: oltre a riproporre la medesima *mise en page* di *S*, la stampa di Carl'Antonio Ostinelli

⁶ Cfr. Parini, *Le Odi*, cit., pp. 172-173.

⁷ Cfr. Franco Longoni, *Giuseppe Parini, A Silvia*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisone*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 323-329.

⁸ Mettendo a profitto, per la prima volta, il testo uscito nel «Giornale poetico» del 1794 e un raro opuscolo, il cui frontespizio recita: SULL'ABITO | DETTO | GUILLOTINE | ODE | A SILVIA | del signor Abate | GIUSEPPE PARINI | | (fregio tipografico) | REGGIO | - | dalla Stamperia Davolio | Con Approvazione (cfr. Giuseppe Parini, *Odi*, a cura di Mirella D'Ettorre, introduzione di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 43-45 e 244-245).

⁹ Non diversamente, peraltro, da Nadia Ebani, che ha seguito scrupolosamente il testo di *S* nel suo pregevole Giuseppe Parini, *Le Odi*, a cura di Nadia Ebani, Milano, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2010, pp. 262-273.

¹⁰ Preceduto dal titolo: «ODE a SILVIA molto bella | D'on Autor de conclusion, | Staa tradota in manch de quella | In lenguagg de busecon | Par amor de quella gent, | Che 'l Toscan ghe liga i dent». Un esemplare di questa rara *plaque* è conservato dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano con la segnatura S. N. D. IV. 21/ 7bis.

¹¹ Parini, *Le Odi*, cit., p. 173.

presentava dei caratteri, e dei fregi tipografici, vagamente somiglianti a quelli dell'edizione più corretta. Sono certo, però, che Isella avrebbe del tutto abbandonato la propria congettura, se solo si fosse posto ad osservare un esemplare di *S* accanto ad una copia della prima edizione dell'ode *Alla Musa* (d'ora in poi *M*).¹² A me, invece, è capitato di farlo alcune settimane or sono, a Milano, in Biblioteca Ambrosiana. Recatomi per verificare la natura di un opuscolo di *A Silvia* che ho recentemente acquistato sul mercato antiquario,¹³ ho chiesto in visione il volume segnato S. N. D. VII. 108, dove una copia di *S* fu legata innanzi ad un esemplare di *M*. E non simili, ma identici mi si sono rivelati i loro caratteri 'garamone', per forma e corpo, così come del tutto sovrapponibili le maiuscole a doppio tratto usate per imprimere «ODE» (nella seconda linea del titolo) e foggiate dal medesimo artigiano le grandi iniziali maiuscole con cui prendono avvio i testi delle due odi, riccamente decorate e di gusto squisitamente rococò.¹⁴ Senz'altro significativa, inoltre, mi è risultata la perfetta coincidenza fra le dimensioni dei pacchetti di stampa di *S* ed *M* (in grado di contenere 24 linee di testo), ma ancor più eloquente, lungo le loro pagine, l'assenza di richiami, che in *Sc* furono inseriti, invece, sia alle pp. III-VII sia in calce alle facciate XI-XV.¹⁵ Non vi è il minimo dubbio,

¹² Stampata anch'essa in un opuscolo in 8°, con il titolo «ALLA MUSA | ODE | DI GIUSEPPE PARINI» (a p. 1 n. n.) e recante, in calce all'ultima pagina (8 n. n.), i seguenti estremi tipografici: «MDCCXCV. | - | In Milano. Presso il Bianchi.» (per una sua più compiuta descrizione cfr. Parini, *Odi*, cit., p. 45).

¹³ Colgo qui l'occasione per ringraziare Mirella D'Ettorre di avermelo segnalato. Privo di indicazioni tipografiche, il mio nuovo esemplare risulta in ogni parte conforme a quello conservato dalla Biblioteca Ambrosiana sotto la segnatura S. L. Q. VI. 117/7 e presenta varianti analoghe a quelle delle due stampe esaminate in Longoni, *Giuseppe Parini, A Silvia*, cit., pp. 328-329.

¹⁴ Iniziali decorate che a partire dagli anni Settanta furono usate spessissimo da Giovan Battista Bianchi, tanto da poter essere considerate uno dei tratti più tipici delle sue edizioni e soprattutto dei suoi libretti di rappresentazioni teatrali; mi limito qui a segnalare quelli cronologicamente più vicini all'uscita di *Alla Musa. Li due fratelli perseguitati. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Canobiana di Milano l'Estate 1792; Cinna. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il Carnevale dell'anno 1793; Lo sposo di tre, e marito di nessuna. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala la Quaresima dell'anno 1793; La lanterna di Diogene. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1794; I Zingari in fiera. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'Autunno dell'anno 1794; Gli amanti alla prova. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala la Quaresima dell'anno 1796.*

¹⁵ Mostrandosi, per questo, erede di consolidate consuetudini, ma anche prodotto di una tipografia poco incline a seguire i modelli offerti dai più rinomati ed innovativi stampatori

insomma: sotto il profilo testuale, *S* fu madre di *Sc*, ma dal punto di vista tipografico fu sorella di *M*. Anche la più autorevole edizione di *A Silvia* si dovrà pertanto ritenere impressa in Milano, così come, nelle future indagini sull'attività editoriale dell'ultimo Parini, sarà opportuno dedicare una maggiore attenzione alle figure del tipografo Giovan Battista Bianchi e di Febo D'Adda, allievo del poeta. Meritano, infatti, di essere approfondite le ragioni per cui *A Silvia* fu affidata ai medesimi torchi della *princeps* di *Alla Musa*, almeno in considerazione del fatto che la seconda fu promossa e finanziata¹⁶ da un marchese D'Adda ancor giovane, ma già in stretto contatto con i massimi rappresentanti del governo austriaco in Milano;¹⁷ divenuto ciambellano dell'imperatore,¹⁸ nel 1794 era convolato a nozze con Leopoldina di Khevenhüller, figlia del conte Emanuele, allora consultore presso la Conferenza governativa di Milano.¹⁹ E quest'ultima – si rammenti – era presieduta da quello stesso arciduca Ferdinando che nelle vesti di governatore del ducato milanese, con intenti apertamente antirivoluzionari, ordinò la traduzione e la pubblicazione di *A Silvia* in dialetto milanese.²⁰

Giovanni Biancardi
giovanni.biancardi@katamail.com

dell'epoca, che tendevano ad abbandonare l'uso dei richiami tra pagina e pagina, così come le signature in calce alle prime carte dei singoli fascicoli di un volume.

¹⁶ Con il diretto consenso del poeta (cfr. Giuseppe Parini, *Lettere*, a cura di Corrado Viola, con la collaborazione di Paolo Bartesaghi e Giovanni Catalani, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 227-228). Nel 1795, peraltro, Febo D'Adda affidò al Bianchi anche la propria risposta poetica all'ode pariniana, che il tipografo stampò sempre nel 1795, in un opuscolo intitolato *L'Amicizia* e composto con i medesimi caratteri e fregi di *Alla Musa* (cfr. Parini, *Odi*, cit., pp. 45 e 264-267).

¹⁷ Cfr. Giuseppe Parini, *Le Odi*, riscontrate su manoscritti e stampe con prefazione e note di Filippo Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1882, pp. 270-277.

¹⁸ Come attesta il *Calendario ad uso del Foro per tutta la Lombardia austriaca per l'Anno 1794*, Milano, Gaetano Motta, (1793), p. 112.

¹⁹ Massimo organo di governo della Lombardia austriaca, istituito il 30 gennaio 1791 e rimasto attivo fino all'ingresso di Napoleone in Milano, il 15 maggio 1796.

²⁰ Cfr. Giuseppe Bernardoni, *Per Giuseppe Parini considerato specialmente come poeta morale e civile*, Milano, Bernardoni, 1848, p. 44.

Riferimenti bibliografici

- Anno poetico ossia Raccolta annuale di poesie inedite di autori viventi*, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795, pp. 225-231.
- Giuseppe Bernardoni, *Per Giuseppe Parini considerato specialmente come poeta morale e civile*, Milano, Bernardoni, 1848.
- Calendario ad uso del Foro per tutta la Lombardia austriaca per l'Anno 1794*, Milano, Gaetano Motta, [1793].
- Giuseppe Fumagalli, *Albo pariniano, ossia iconografia di Giuseppe Parini*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1899, p. 83.
- Giornale poetico o sia Poesie inedite d'Italiani viventi*, Venezia, Pietro Marcuzzi, 1794.
- Franco Longoni, *Giuseppe Parini*, A Silvia, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- Giuseppe Parini, *Le Odi*, riscontrate su manoscritti e stampe con prefazione e note di Filippo Salveraglio, Bologna, Zanichelli, 1882.
- Giuseppe Parini, *Le Odi*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
- Giuseppe Parini, *Le Odi*, a cura di Nadia Ebani, Milano, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2010.
- Giuseppe Parini, *Odi*, a cura di Mirella D'Ettorre, introduzione di Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.
- Giuseppe Parini, *Lettere*, a cura di Corrado Viola, con la collaborazione di Paolo Bartesaghi e Giovanni Catalani, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.
- Francesco Pozzi, *Il barnabita Carlo Schiera e un nuovo manoscritto settecentesco delle Odi pariniane*, «Aevum», LXXV, 3, 2001, pp. 759-780.
- Felice Scolari, *La Tipografia Editrice Ostinelli di Cesare Nani. Centocinquant'anni di vita tipografico-editoriale (1779-1929)*, Como, Ostinelli, 1930.
- Augusto Serena, *Pagine letterarie*, Roma, Forzani, 1900.

*Studiare Foscolo. Stato dell'arte nella critica*¹

Giulia Ravera

Una costante nella produzione del Foscolo articolista e critico degli anni inglesi è l'uso della recensione come formula di partenza per riflessioni più ricche e complesse su temi letterari o d'attualità, in accordo con le consuetudini delle riviste trimestrali e quadrimestrali britanniche per cui il poeta si trovò a scrivere. Così avvenne, ad esempio, per gli articoli dedicati a Dante sulla «Edinburgh review» nel 1818, per quelli sui *Narrative and Romantic Poems of the Italians* e sul digamma eolico pubblicati sulla «Quarterly Review», rispettivamente nel 1819 e nel 1822, e per *On the Antiquarians and Critics*, che nel 1826 la «Retrospective Review» presentò come «recensione delle Opere del Muratori e della Storia della letteratura italiana del Tiraboschi», benché si trattasse anche di una disamina sul metodo, la funzione e il fine dell'*arte storica*. Nonostante i saggi foscoliani

¹ Nel corso del presente contributo saranno citati i seguenti volumi dell'Edizione Nazionale delle opere foscoliane (EN) secondo la loro numerazione nel piano complessivo; se ne anticipano perciò i riferimenti bibliografici completi: Ugo Foscolo, *Poesie e carmi: poesie, Dei Sepolcri, poesie postume, Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985 (EN I); Ugo Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di Gennaro Barbarisi, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1961-1967 (EN III); Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972 (EN VI); Ugo Foscolo, *Scritti su Dante. Articoli della «Edinburgh Review»*; *Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979 (EN IX/1); Ugo Foscolo, *Scritti su Dante. Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981 (EN IX/2); Ugo Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958 (EN XI).

su Petrarca fossero nati da un progetto di respiro ben più ampio, temporaneamente interrotto a causa di lungaggini editoriali, e fossero stati favoriti dalle occasioni conviviali in casa di Lord Russel piuttosto che dalla lettura di opere altrui, anche il primo tra questi scritti, diffuso nel 1821 sulla «Quarterly review», prende avvio dal riferimento alla celebre biografia di Petrarca dell'abate Roman e al romanzo su Petrarca e Laura dato alle stampe nel 1818 dalla contessa de Genlis.²

Appare dunque particolarmente stimolante lo spunto offerto dal volume di Davide Colombo dedicato a *Foscolo e i commentatori danteschi*³ per avviare una riflessione sulla natura dei più recenti contributi sulla stagione inglese dell'autore di Zante⁴ e per evidenziare gli aspetti che, al contrario, ancora attendono l'intervento della critica, in relazione alle peculiari caratteristiche e condizioni della tarda produzione foscoliana. Gli ultimi anni hanno visto in effetti l'intensificarsi degli studi e dei progetti sulle opere e sul pensiero del Foscolo inglese, a lungo misconosciuto per i suoi tratti di ambiguità, la quale concerne in primo luogo l'aspetto linguistico degli scritti – tra redazioni francesi ed italiane e traduzioni inglesi –, poi il pubblico d'elezione di Foscolo – inglese nell'immediato, ma talvolta idealmente italiano –, e infine le tipologie di scrittura da lui prescelte, tra letteratura, analisi critica e giornalismo.

Il Foscolo inglese

Al di là della scarsa considerazione di cui sono state oggetto, che senza dubbio non ne ha favorito la conoscenza e la comprensione, le opere

² Sulla vicenda compositiva degli scritti petrarcheschi è possibile leggere la scheda introduttiva in Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzoni, vol. 2, Milano/Napoli, Ricciardi editore, 1981, pp. 1755-1759, e Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzoni, vol. 2, Torino, Einaudi/Gallimard, 1995, pp. 539 ss.; anche Carlo Maria Franzero, *Ugo Foscolo a Londra*, Parma, Guanda, 1971 ha dedicato numerose pagine alla questione, soprattutto allo scopo di chiarire i rapporti tra Foscolo e la figlia di Lord Russel, Caroline.

³ Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*, Milano, Ledizioni, 2015.

⁴ Giuseppe Nicoletti ha realizzato, a corollario dell'Edizione Nazionale delle opere foscoliane, una vasta ricerca bibliografica sulle edizioni foscoliane e gli studi critici dedicati al poeta fino al 2011, cui si rimanda per tutto ciò cui non è possibile far riferimento nel dettaglio in questa sede (Giuseppe Nicoletti, *Bibliografia foscoliana*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 2011).

foscoliane del periodo inglese presentano questioni complesse in chiave filologica e interpretativa.

Un primo fattore di difficoltà concerne il reperimento dei testi stessi. In molti casi, infatti, solo parte delle varie stesure di una stessa opera si conserva, come accade tipicamente laddove Foscolo abbia realizzato una prima versione in francese (consuetudine invalsa sino al 1824) oppure in italiano (dal '24 in poi) perché fosse poi tradotta in inglese per la pubblicazione su rivista. Foscolo infatti non giunse mai ad una piena padronanza della lingua locale, che gli consentisse di andare al di là della quotidiana conversazione o della stesura di lettere e biglietti privati; in due sole occasioni certe egli si avventurò a scrivere direttamente in inglese, vale a dire gli articoli *On the Classical Tours* e *The Women of Italy*, sottoposto per altro alla rigorosa revisione e in parte alla ritraduzione di Sarah Austin, prima di essere pubblicato sul «London Magazine».⁵ Le redazioni originali di Foscolo, passate tra traduttori e stampatori, non di rado sono andate in parte o completamente perdute. Un noto esempio è quello della *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, posta in appendice al volume voluto dal Duca di Bedford a descrizione e celebrazione della propria collezione di marmi presso Woburn Abbey, in cui Foscolo poté inserire, in riferimento al complesso statuario di Canova, i celebri versi sul *Velo* delle Grazie insieme ad una *Description*, la cui paternità è a sua volta incerta, proprio per l'assenza dell'originale. È comprovato, invece, che la *Dissertation* spetta a Foscolo, come indicano chiaramente il titolo completo apposto all'appendice (*Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces by Ugo Foscolo*) e il coevo carteggio che il poeta tenne con il Duca, il figlio John e il loro segretario Philip Hunt. Proprio grazie alle parole di quest'ultimo sappiamo che Foscolo scrisse in francese e che fu lo stesso segretario a tradurre in inglese; la redazione foscoliana di partenza è al momento irreperibile, nonostante gli sforzi compiuti in tal senso.⁶

⁵ Per approfondire su tali aspetti si veda Paolo Borsa, *Per l'edizione del Foscolo "inglese"*, in *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, Milano, 7 giugno – 31 ottobre 2007, a cura di Alberto Cadioli e Paolo Chiesa, «Quaderni di Acme», 103, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 299-335.

⁶ Per una compiuta ricostruzione delle fasi compositive del volume e della *Dissertation* in particolare si veda la *Nota al testo* a cura di Arnaldo Bruni nella riproduzione anastatica accompagnata da traduzione e note edita da Polistampa (*Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles / Le "Grazie" a Woburn Abbey*, a cura di Arnaldo Bruni, 2 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2012).

Gli aspetti linguistici sono a loro volta connessi ai problemi filologici, e soprattutto alla definizione dell'originale. Se infatti è vero che le redazioni inglesi, a parte le citate eccezioni, non sono direttamente ascrivibili all'autore, in quanto opera (in qualche caso anche del tutto autonoma) del traduttore, sarebbe erroneo dimenticare che Foscolo scriveva con lo specifico intento di essere tradotto e di rivolgersi ad un pubblico anglofono. Come può accertare in modo evidente la comparazione delle diverse fasi di scrittura, infatti, la destinazione dei testi influisce notevolmente sullo stile e sull'impostazione del discorso, che nel caso delle opere scritte in francese potrebbero eventualmente essere stati penalizzati dall'imperfetta padronanza linguistica dell'autore (che fa spesso riferimento ai difetti del proprio «francioso»), ma non certo in quelle per cui Foscolo usò l'italiano. Al lettore dell'*Ortis*, dell'orazione pavese e delle lezioni universitarie, oltre che delle riflessioni letterarie e filologiche del periodo italiano, non sfugge la maggiore linearità e semplicità, per non dire elementarità, dell'espressione foscoliana negli scritti dell'esilio destinati alle riviste, insieme alle scelte lessicali e fraseologiche pensate per favorire il lavoro del traduttore. Non si tratta perciò di testi definitivi, quanto di redazioni 'd'uso', arricchite in parecchi luoghi da annotazioni e suggerimenti, non di rado in lingua inglese, che l'autore forniva a chi avrebbe lavorato sul suo testo.

A ciò si aggiunge la tipica tendenza foscoliana alla correzione e alla riscrittura delle proprie opere persino in corso di stampa, con conseguenti ritardi e polemiche con gli editori, che negli anni inglesi si aggravarono notevolmente. Ciò comporta ulteriormente l'esistenza di molteplici redazioni del medesimo testo, talvolta anche successive alla traduzione, nelle occasioni in cui Foscolo poté vedere e lavorare sulle bozze di stampa; i casi in cui le varianti d'autore creano maggior confusione sono probabilmente quelli in cui l'opera non giunse mai ad una versione definitiva e licenziata dall'autore, come avvenne per la *Lettera apologetica*,⁷ il volume sulla vicenda diplomatica, politica e militare di Parga *Narrative of Events Illustrating the Fortunes and Cession of Parga*,⁸ o le *Lettere dall'Inghilterra*.⁹

⁷ Per la storia del testo si veda l'introduzione di Nicoletti all'edizione Einaudi (Ugo Foscolo, *Lettera apologetica*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Torino, Einaudi, 1978, recentemente ristampata per i tipi di Ledizioni).

⁸ Per una ricostruzione complessiva dell'impegno foscoliano sul tema si rimanda a Mario Scotti, *Foscoliana*, Modena, Mucchi, 1997, pp. 279-282.

⁹ Si legga in merito la scheda introduttiva in Foscolo, *Opere*, cit., 1995, pp. 935-943.

Al potenziale editore è così imposto l'ingente compito di valutare la natura e la successione dei materiali e la cronologia delle correzioni, talvolta a cavallo della stampa, sia essa giunta o meno al termine; né è escluso che anche redazioni parziali e non definitive abbiano avuto una circolazione autonoma presso un pubblico selezionato. Nel complesso, ogni testo ha avuto una storia peculiare, presenta una situazione diversa e impone un'attenzione specifica, al fine di rispettare al meglio l'intendimento e il messaggio dell'autore, oltre che di fornire al lettore uno strumento concretamente fruibile e funzionale, mentre non è possibile individuare una metodologia generale ed univoca.

Gli aspetti sin qui proposti in sintesi sono stati messi in luce e chiariti in tre contributi di Paolo Borsa metodologicamente rilevanti, rispettivamente dedicati al problema dell'edizione delle opere inglesi di Foscolo nel loro insieme, ai criteri di edizione dell'articolo sugli *Antiquarij e critici*, di cui lo studioso stesso si è contestualmente occupato per i tipi di Ledizioni offrendo un esempio concreto della prospettiva innovativa richiesta dai testi foscoliani dell'esilio inglese, e allo stato testuale delle *Epoche della lingua italiana*.¹⁰ Quest'ultima opera (o meglio serie di opere) si rivela in definitiva una *summa* delle difficoltà e delle incertezze proposte dagli scritti inglesi di Foscolo, per lo stretto intreccio di vicende biografiche, editoriali, economiche ed intellettuali che lo studioso moderno deve districare con fatica e che non sempre ci sono del tutto note, per la presenza di redazioni in lingue differenti e soprattutto per la complessa ricostruzione delle diverse fasi compositive, dalle lezioni tenute in italiano in un teatro di Londra, grazie al patrocinio di Lord e Lady Dacre, di fronte ad un pubblico di inglesi paganti nel 1823, alla pubblicazione di quattro saggi in inglese nel 1824, alle stesure mai consegnate all'editore cui Foscolo lavorò ancora nel 1825, infine alle porzioni mai portate a reale compimento. Nel corso del tempo, in effetti, il progetto mutò radicalmente per forma e concezione, con una riduzione nel numero delle parti e dell'arco cronologico affrontato, e con una manipolazione degli argomenti forse volta ad

¹⁰ Rispettivamente, Borsa, *Per l'edizione del Foscolo "inglese"*, cit.; Ugo Foscolo, *Antiquarij e critici / On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa, Milano, Ledizioni, 2012 e Paolo Borsa, *Appunti per l'edizione delle "Epoche della lingua italiana" di Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Parma, 28 ottobre 2011, a cura di Francesca Fedi e Donatella Martinelli, «Studi Italiani», XXIV, 1-2, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2012, pp. 123-150.

integrare al meglio gli altri scritti critici cui Foscolo attendeva nel medesimo periodo, in particolare le edizioni di Boccaccio e di Dante. Le *Epoche*, dunque, esemplificano alla perfezione le problematiche con cui l'autore dovette confrontarsi in Inghilterra, nel lavoro e nel rapporto con gli editori, ma anche quelle che lo studioso moderno deve affrontare.

La piena coscienza di quali cure richiedano le opere foscoliane del periodo inglese mostra per contro l'insufficienza, allo stato attuale degli studi, degli strumenti offerti dall'Edizione Nazionale, su cui ormai a più riprese si è espressa la critica,¹¹ in vista di nuovi criteri nella scelta, nella presentazione e nell'analisi delle fonti, ma anche nella gestione del ricchissimo *corpus* in questione, il cui studio beneficia profondamente di uno sguardo d'insieme, che valorizzi il legame contestuale, cronologico e biografico tra testi diversi, ma grossomodo coevi.

Nel 2011 Arnaldo Bruni, con la collaborazione di Elena Parrini Cantini e Ilaria Mangiavacchi, ha curato un'imponente ristampa anastatica dell'*Outline Engravings and Description of the Woburn Abbey Marbles* – la celebre e già citata guida descrittiva ed illustrata alla collezione d'arte del Duca di Bedford conservata nella galleria di Woburn Abbey. Il progetto ha innanzitutto il merito di riproporre in un'accurata ed elegante veste grafica, rispettosa dell'originale fin nei dettagli, il volume in cui Foscolo scelse di dar forma definitiva ai versi delle *Grazie* oggi forse più conosciuti, a fronte di un lavoro letterario particolarmente prolungato e passato attraverso innumerevoli fasi redazionali e correttorie, secondo un'impostazione più volte mutata.¹² La riproposizione dell'inno nel contesto originale

¹¹ A questo proposito si rimanda in particolare alle considerazioni sull'edizione delle *Epoche* curata da Foligno (Edizione Nazionale, vol. XI) in Borsa, *Appunti per l'edizione delle "Epoche della lingua italiana" di Ugo Foscolo*, cit., e a Borsa, *Per l'edizione del Foscolo "inglese"*, cit., sulla questione dell'organizzazione dei testi del periodo inglese nei diversi tomi dell'Edizione Nazionale. Invernizzi ha identificato i punti di forza e al contempo i limiti dell'edizione del commento all'*Inferno* dantesco curata da Petrocchi (Simone Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato. Il ruolo della Nidobeatina e della Lombardina nella revisione foscoliana del testo dell'Inferno*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», X, 2015, pp. 125-164). Per una panoramica complessiva dei documenti foscoliani disponibili e la pubblicazione delle diverse opere nell'ambito dell'Edizione Nazionale si rimanda alla parte foscoliana di Christian Del Vento, Franco D'Intino e Isabella Becherucci, *Foscolo, Leopardi, Manzoni*, in *Storia della letteratura italiana. La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, vol. X, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 1105-1130.

¹² Per una ricostruzione complessiva della stratificata vicenda redazionale delle *Grazie* si rimanda a Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzoni, vol. 1, Milano/Napoli,

approvato da Foscolo appare dunque significativa proprio rispetto alla complessa vicenda dell'opera e al rapporto tra il poeta e la sua creazione: la preoccupazione di Foscolo in merito è ad esempio suggerita dall'agguerrita difesa della lingua italiana per la parte in poesia – ricostruita grazie allo studio del carteggio tra l'autore, il Duca, il suo segretario e Lord John Russel poi presentato nella *Nota al testo*.¹³ La ristampa propone d'altro canto l'originaria connessione tra i versi del *Velo* e le porzioni in prosa (con tutti i problemi di autorialità cui si è fatto riferimento); esse non solo hanno una precisa funzione esplicativa, ma sono in aggiunta rivelatrici di un *habitus* compositivo caratteristico di Foscolo, la cui produzione in più occasioni, benché in forme diverse, si contraddistinse per l'accostamento di testo e glossa.¹⁴ La ristampa anastatica, infine, fornisce una traduzione italiana dell'intero volume inglese e utili note di commento. L'edizione è corredata della già menzionata *Nota al testo* e di un'ulteriore annotazione *In margine alle "Grazie" inglesi di Foscolo* dello stesso Bruni, in cui è chiarita in particolare la fase conclusiva del complesso impegno foscoliano sull'inno alle Grazie, sulla situazione testuale dei relativi documenti, sulle circostanze anche biografiche della pubblicazione¹⁵ e quindi sul rapporto

Ricciardi editore, 1974, pp. 395-403; Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, vol. 1, Torino, Einaudi/Gallimard, 1994, pp. 570-583, Maria Antonietta Terzoli, *Ugo Foscolo*, in *Storia della letteratura italiana. Il primo Ottocento*, diretta da Enrico Malato, vol. VII, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 453-463; e Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno, 2006, *passim*.

¹³ *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles*, cit., pp. XVII-XXX.

¹⁴ Ciò vale in primo luogo per le traduzioni, sia dell'*Iliade* (*Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero*, 1807), per cui si vedano i tre tomi che compongono il terzo volume dell'Edizione Nazionale a cura di Gennaro Barbarisi, sia della *Chioma di Berenice* (1803), per cui si legga il vol. VI dell'Edizione Nazionale a cura di Giovanni Gambarin, ma anche per le opere del tutto originali, come i *Sepolcri* (1807), per i quali si rimanda, oltre al volume I dell'Edizione Nazionale, all'edizione critica curata nel 2010 da Alberto Cadioli e Giovanni Biancardi (Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri: carme* [2010], edizione critica a cura di Giovanni Biancardi e Alberto Cadioli, Roma - Milano, Edizioni di Storia e Letteratura - Il muro di Tessa, 2012).

¹⁵ Non va trascurata la difficoltà del lettore nell'orientarsi tra le tumultuose vicende vissute da Foscolo in Inghilterra, tra speranze, momenti di gloria, crisi e sprechi, brillanti rapporti sociali e allontanamenti. Questa è in effetti la fase meno nota e studiata della biografia foscoliana, oggetto di minore attenzione anche nelle sintesi enciclopediche e manualistiche; a tal proposito la ricostruzione di Bruni arricchisce utilmente la linea tracciata dalle panoramiche biografiche in Eric Reginald Vincent, *Ugo Foscolo esule tra gli inglesi*, edizione italiana a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954 e Franzero,

che il *Velo* intrattiene con testi coevi, come i saggi su Petrarca e su Dante. Appaiono così affrontati ed approfonditi in specifico riferimento all'inno alcuni tra gli aspetti più problematici del periodo trascorso da Foscolo in Inghilterra e della sua tarda attività letteraria.

Il multiforme impegno intellettuale di Foscolo, diviso tra critica letteraria, storiografia, pubblicistica e ideali politici, è ben rappresentato dai due scritti su Parga, l'articolo pubblicato sulla «Edinburgh Review» con il titolo *On Parga* nel 1819, a ridosso della cessione della città all'impero ottomano da parte degli inglesi, e l'ampio saggio *Narrative of Events Illustrating the Fortunes and Cession of Parga*, che rimase incompiuto e inedito forse a causa della sopraggiunta inattualità del tema o più probabilmente per motivi di opportunità politica e di sicurezza personale, in quanto a causa delle tesi che aveva sostenuto Foscolo temeva di incorrere nel provvedimento di espulsione.¹⁶ Mentre quest'ultima fatica foscoliana è stata studiata in modo piuttosto approfondito, sia rispetto al pensiero espresso dall'autore sia come caso filologico, l'articolo del '19 è rimasto a lungo trascurato. Come Angelo Colombo ha messo in luce in due distinti contributi,¹⁷ le riflessioni proposte da Foscolo in questo secondo testo rivelano molto della posizione assunta dall'autore rispetto al contesto socio-politico inglese e nel difficile equilibrio tra l'attaccamento alla patria d'origine e il punto di vista ormai lontano di un esule che per di più scrive per vivere. Il confronto con altri autori e pensatori coevi, in particolare con il corfiriota

Ugo Foscolo a Londra, cit., e proseguita nell'ultima parte del volume da Nicoletti, *Foscolo*, cit.

Tra gli studi dedicati all'esilio foscoliano ricordiamo inoltre Mario Rossi, *Foscolo in England*, «Italia», 31/3, 1954, pp. 151-159; Mario Scotti, *I primi cinque anni del Foscolo inglese, attraverso l'epistolario*, in *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 317-420; Carlo Dionisotti, *Foscolo esule*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 55-77; Cosetta Gaudenzi, *Exile, Translation and Return: Ugo Foscolo in England*, «Annali d'Italianistica», 20, 2002, pp. 217-231; Enrico Garavelli, *Esilio e identità nazionale nel primo Ottocento. Ancora sul 'caso Foscolo'*, «Otto/Novecento», XXXV/2, 2011, pp. 5-25.

¹⁶ Angelo Colombo, *Le «genti che l'Anglia vendé». Diagnosi della crisi ionica tra Foscolo e Mustoxidi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 2014, pp. 54-120.

¹⁷ Angelo Colombo, *«Le langage d'un homme qui aurait désiré plus de liberté pour son pays»: Foscolo, Mustoxidi e gli esuli pargiati*, in *Foscolo e la cultura europea*, «Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni», a cura di Enzo Neppi, Chiara Piola Caselli, Claudio Chiancone e Christian Del Vento, 20, 2015, pp. 219-235 e Colombo, *Le «genti che l'Anglia vendé»*, cit.

Mustoxidi, contribuisce a far chiarezza sulla peculiare situazione foscoliana.

La questione dell'identità del poeta, divisa principalmente tra origine greca e lingua letteraria d'elezione, l'italiano, sarà per altro al centro del convegno dedicato a Foscolo tra l'8 e il 10 marzo 2017 a Nizza. Benché il problema sia proposto in termini ampi e generali e l'esilio inglese non sia esplicitamente indicato come argomento autonomo, è significativo che tra le aree tematiche suggerite dal *call for papers* fosse evidenziata la questione di Parga: il legame con il mondo ellenico si scontra con l'ormai inevitabile necessità di rivolgersi al pubblico inglese e di relazionarsi con gli ambienti intellettuali e politici anglosassoni, tra cui proprio quegli *Whig* che furono direttamente toccati dalla riflessione foscoliana sul destino della città.

Tra gli scritti più noti della produzione inglese di Foscolo vanno senza dubbio menzionati quelli su Petrarca e su Dante.¹⁸ I primi, che identificano uno dei capitoli più studiati dell'esilio foscoliano, in particolare per le parti sull'amore di Petrarca e sul suo confronto con Dante, sono ora oggetto di un ulteriore approfondimento ad opera di Ilaria Mangiavacchi.¹⁹ Si attende infatti a breve la pubblicazione di una nuova traduzione dei quattro saggi, di norma ancora letti nella versione curata da Camillo Ugoni nel 1824. Il volume includerà un'introduzione, volta a chiarire la natura del lavoro critico dedicato da Foscolo a Petrarca e dunque il contesto dell'opera, gli

¹⁸ Oltre ai contributi recenti, cui presteremo particolare attenzione, si possono ad esempio ricordare Beatrice Corrigan, *Foscolo's articles on Dante in the «Edinburgh Review»: a study in collaboration*, in *Collected Essays on Italian Language & Literature Presented to Kathleen Speight*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Stephen Cristea e Sheila Ralphs, Manchester, Manchester University press, 1971, pp. 211-225; Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Il «secolo di Dante» nella critica del Foscolo*, Todi, Università di Siena, Facoltà di Magistero in Arezzo, Istituto di letteratura e filologia moderna, 1979; Matteo Palumbo, *Foscolo lettore di Dante*, «Rivista di studi danteschi», IV/2, 2004, pp. 396-413; Gabriele Federici, *L'edizione foscoliana della «Commedia»: Mazzini e Rolandi*, «Otto/Novecento», XXXIII/3, 2008, pp. 107-117; József Nagy, *Foscolo e Leopardi esegeti di Dante*, «Dante Füzetek / Quaderni danteschi» 7, 2012, pp. 137-164.

Appare particolarmente rilevante in questa sede lo studio in Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993, in cui oltre al lavoro foscoliano (pp. 97-113) sono affrontate in dettaglio le edizioni Volpi (pp. 52-58) e Lombardi (pp. 88-97), più volte menzionate in queste pagine.

¹⁹ Si ringrazia l'autrice per le informazioni che ha fornito sul lavoro ancora in corso, frutto della tesi magistrale in Filologia moderna presso l'Università degli studi di Firenze sotto la guida del professor Arnaldo Bruni

obiettivi dell'autore e il valore del suo studio nel contesto attuale, e un commento volta a integrare quello in precedenza fornito dall'edizione Gavazzeni.²⁰

I saggi danteschi sono particolarmente rivelatori rispetto ai problemi posti dal Foscolo tardo. Da una parte i saggi dedicati alla *Commedia* ben rappresentano gli obiettivi e le difficoltà affrontati dall'autore nel contesto inglese, anche sul piano biografico e professionale; dall'altra questi testi consentono di evidenziare il metodo e il punto di vista che egli fece proprio nella maturità, tra piglio critico, preminenza delle questioni filologiche e degli interessi linguistici e sensibilità letteraria, anche in vista di un peculiare rapporto sia con il pubblico sia con fonti e modelli. Proprio in tal senso tre recenti contributi, ed in particolare l'ampia analisi di Davide Colombo, hanno permesso di rinnovare ed arricchire la presentazione del testo fornita dalle edizioni Da Pozzo e Petrocchi nell'ambito dell'Edizione Nazionale.²¹

Foscolo e Dante (con una recensione a Foscolo e i commentatori danteschi di Davide Colombo)

Il lavoro foscoliano sulla *Commedia* dantesca trova le proprie radici nel precoce interesse del giovane poeta per Dante, testimoniato già dal *Piano degli studi* del 1796 e nuovamente dalle letture veneziane e fiorentine: di questo impegno, che già mostra una precisa inclinazione filologica e linguistica, restano tracce significative nelle postille che Foscolo ha apposto alle diverse edizioni del poema che ha via via posseduto e compulsato. Su questi aspetti si è soffermato Simone Invernizzi nel suo contributo dedicato al rapporto tra la revisione foscoliana del testo dell'*Inferno* e le edizioni Nidobeatina e Lombardina, dopo una preliminare ricognizione delle edizioni principali disponibili tra fine Settecento ed inizio Ottocento, ed anzi per così dire imposte dal loro statuto autorevole, come quella cruscante di fine Cinquecento o ancora quella pubblicata da Volpi per i tipi di Comino come emendazione del testo della Crusca tra 1726 e 1727.²² In questo panorama profondamente uniforme si era inserita l'edizione Lombardi, che proprio sulla base della Nidobeatina, vale a dire

²⁰ Foscolo, *Opere*, 1995, cit.

²¹ Rispettivamente volume IX parte I (1979) e parte II (1981).

²² Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato*, cit.

la versione curata da Martino Paolo Nibia tra 1477 e 1478, aveva per lo meno avviato un processo di reale revisione e distacco rispetto alla vulgata imposta dall'Accademia.²³ A Firenze, inoltre, Foscolo poté avvalersi dell'edizione Poggiali (1807-1813), ancora una volta basata sul testo della Crusca ma frutto di una comparazione col codice Palatino 313.²⁴

In Inghilterra, pur non disponendo personalmente di questi materiali dopo la fuga precipitosa da Milano, Foscolo non abbandonò il progetto di lavorare sulla *Commedia*, sostenuto dal contesto favorevole, in anni in cui erano diffusi l'apprezzamento per l'Italia, una maggiore comprensione della sua storia e letteratura grazie agli insegnamenti dei primi esuli ed una generale attenzione per le culture *nazionali*.

L'impegno foscoliano si tradusse dapprima nella pubblicazione dei due noti articoli sulla «Edinburgh Review», rispettivamente nell'aprile (ma si tratta del numero di febbraio) e nel settembre del 1818. Benché la lunghezza del testo originale avesse spinto l'editore della rivista, Francis Jeffrey, a vagliare la possibilità di suddividere lo scritto foscoliano in due porzioni, l'esito della pubblicazione – appunto in due distinti contributi – appare legato soprattutto ad un errore di redazione, per cui il primo articolo venne interrotto dall'inserimento, senza indicazioni o soluzione di continuità, delle riflessioni di Samuel Rogers sulle traduzioni inglesi di Dante, che avrebbero dovuto costituire uno scritto indipendente.

Entrambi gli articoli foscoliani si inseriscono nella consuetudine giornalistica del tempo: si tratta cioè alla lettera di recensioni, rispettivamente all'edizione commentata dell'*Inferno* curata da Biagioli²⁵ (o meglio, dei primi otto canti, visto che la pubblicazione era ancora in corso) e al saggio di Cancellieri sull'originalità di Dante. Il pubblico d'elezione è inglese e infatti i due articoli furono tradotti a partire dalla versione francese di Foscolo, che per altro rispettò almeno in parte le richieste dell'editore, volte a favorire l'interesse e la comprensione dei lettori, di lasciare spazio a questioni contestuali, storiche e sociali. Dapprima l'autore

²³ Sulle peculiari caratteristiche di questa edizione e gli intenti comunicativi del suo curatore si leggano Davide Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*, «Rivista di studi danteschi», XI, 2, 2011, pp. 322-373, nel confronto con le edizioni precedenti e con una puntuale ricostruzione della storia redazione dell'edizione, e Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato*, cit., in cui la riflessione sulla Lombardina è calata nella ricognizione delle edizioni dantesche più importanti sino a quella foscoliana.

²⁴ Per il lavoro diretto o indiretto che Foscolo poté portare avanti su questi materiali si rimanda alla puntuale analisi in Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato*, cit.

²⁵ Nell'articolo foscoliano, per errore di redazione, si legge Baglioli.

si concentrò sulle fasi e sui limiti degli studi sino a quel momento condotti sul poema dantesco, mettendo a frutto le letture giovanili e citando un'impressionante messe di riferimenti, a partire dai commentatori antichi ed in particolare dai figli dello stesso Dante. In questa panoramica, in cui Foscolo ha agio nell'accusare la prolungata negligenza cui il grande poeta fiorentino era stato relegato, risultano centrali gli aspetti linguistici, rispetto ai quali erano mancati studi significativi, e il problema della densità della poesia dantesca, che nessun commento potrebbe esaurire. In queste considerazioni già si avverte la matrice filosofica e in particolare vichiana che avrebbe contraddistinto i due scritti danteschi successivi.

Il secondo articolo si concentra maggiormente sul contesto in cui scrisse Dante, il suo rapporto con le opere coeve e le qualità di dolcezza della sua poesia, che lo sdegno civile non ha potuto cancellare; quest'ultima considerazione motiva l'inserimento di un numero maggiore di passi danteschi esemplari. L'analisi delle peculiarità poetiche della *Commedia*, anche al fine di dimostrarne l'autonomia e l'originalità di fatto al di sopra di tutta la contemporanea produzione volgare, è integrata dal riferimento ad altre opere di Dante ed in particolare al *De vulgari eloquentia* e dunque alla questione linguistica che costituisce uno degli interessi precipui di Foscolo rispetto alla storia della letteratura italiana e al ruolo fondativo ('primitivo') dello stesso Dante.

Nel 1824 prese corpo il progetto di pubblicare una serie di classici italiani a partire proprio dalla *Commedia*, cui Foscolo aveva già pensato in altri tempi: ne sarebbero derivate drammatiche conseguenze nella difficile collaborazione con l'editore Pickering, che al termine di un'aspra disputa legale si risolse in sostanza in un nulla di fatto. Nel corso di tre durissimi anni Foscolo avrebbe infatti portato a compimento soltanto il commento all'*Inferno*, rimasto per altro inedito fino al ritrovamento operato da Mazzini nel 1840, e il *Discorso sul testo della Divina Commedia*, che avrebbe dovuto fornire un'introduzione all'intera edizione e comprendere, ad ulteriore titolo di presentazione e introduzione, la *Lettera apologetica*, rimasta a sua volta per lungo tempo ignota. Nel 1825, di fronte all'allungarsi dei tempi per la preparazione dell'opera e ai contrasti con l'autore, Pickering cominciò a pubblicare il volume del *Discorso* con le bozze di cui disponeva, ma senza la revisione e l'autorizzazione di Foscolo, che guardò al risultato con profonda insoddisfazione. Il contrasto tra editore ed autore si risolse soltanto nel 1827, quando grazie alla mediazione degli avvocati, Pickering si ritenne contento di essere entrato in possesso dell'intero commento alla

prima cantica, che tuttavia non vide la luce prima della morte del suo autore.

Il *Discorso* svolge un'ampia ed articolata presentazione della figura di Dante e dei suoi contributi alla storia della letteratura e della cultura. Foscolo vi riprese diversi aspetti già anticipati nei due articoli del 1818, approfondendoli molto e soprattutto rivolgendosi ad un pubblico ben diverso. Come d'altronde l'intero commento, infatti, il volume introduttivo è scritto in italiano per lettori italiani o comunque italofoeni e offre perciò un saggio ben rappresentativo della complessa prosa foscoliana, con la sua tendenza ad associazioni fulminee, per lo più implicite, e all'abbandono di una rigorosa linearità argomentativa, per cui non mancano contraddizioni, interruzioni, riprese. Questi fattori devono aver aggravato le preoccupazioni del Pickering, che per di più vedeva ormai passato il momento di massimo interesse per Dante da parte degli ambienti intellettuali londinesi (e che mal tollerava la precisa ma lenta curatela foscoliana); inoltre l'editore aveva probabilmente compreso che il mercato era ormai saturo di opere sull'argomento. D'altro canto, l'avvio del *Discorso* chiarisce l'impegno che Foscolo intendeva assumersi attraverso la pubblicazione della *Commedia* con una presentazione ed un commento adeguati: al di là degli aspetti filologici, letterari e linguistici, lo scopo era quello di offrire un esempio forte e motivante ai lettori italiani. I grandi autori antichi possono certamente offrire un modello letterario che, lungi dal dover essere oggetto di piatta imitazione, ponga le basi per la creazione di opere nuove, calate nel loro tempo e con le proprie specificità; soprattutto, essi portano un insegnamento di libertà e coscienza civile. Ciò spiega da una parte perché l'avvio del *Discorso* sia consacrato alla critica delle attività culturali italiane, sottomesse al potere politico e riversatesi in mille branche diverse senza alcuna concreta utilità interpretativa, e all'elogio dell'ambiente inglese, cui, per la generale condizione di indipendenza intellettuale, ben più s'adatta lo sforzo critico. Dall'altra, appare ancor più significativa la costante attenzione dell'autore, già negli articoli e poi con maggior evidenza nel *Discorso*, verso il contesto in cui la *Commedia* fu composta e poi recepita, ed in particolare verso il problema dell'esilio di Dante e del suo rapporto con i mecenati nel momento del bisogno. Il piano complessivo dell'edizione, così come è stilato in apertura al volume del *Discorso*, prevedeva per altro l'inserimento di utili complementi biografici e storici, in particolare sugli eventi, la letteratura e la religione tra Due e Trecento.

Nell'ampia trattazione foscoliana le tematiche maggiormente sviluppate concernono in primo luogo lo straordinario contributo dell'Alighieri come poeta 'primitivo', vero e proprio fondatore della tradizione italiana, secondo un'ottica filosofica di stampo vichiano,²⁶ e la difficoltà dei moderni nell'avvicinarsi ad una materia e a documenti tanto antichi. Da ciò derivano la scrupolosa considerazione foscoliana dei testimoni e delle edizioni che ne avevano fatto uso (cui nel progetto di partenza doveva essere dedicata una specifica appendice) e soprattutto l'atteggiamento prudentissimo nei confronti delle notizie accolte dagli studiosi precedenti, anche se in apparenza corroborate da fonti cronologicamente vicine alla stesura del poema. A questo proposito la riflessione di Foscolo coinvolge anche i commenti preparati da Pietro e Jacopo Alighieri, oltre che la biografia boccacciana, cui per certi aspetti egli sembra attribuire maggiore affidabilità. La ricostruzione della vita di Dante e soprattutto dell'esilio è d'altronde tutt'altro che accessoria, benché Foscolo metta in guardia i suoi lettori dall'ossessione per le date, che non sono oggetto di interesse in sé, ma strumento d'orientamento per il critico: infatti, non si può evitare di interrogarsi su quando e secondo quali modalità siano state diffuse le tre cantiche. Foscolo sostiene in particolare che i duri giudizi espressi dal poeta gli devono aver impedito di pubblicare la sua opera mentre era in vita (e a tale proposito appare soprattutto finalizzata l'insistenza sulle tappe e sulle relazioni con i potenti durante l'esilio); ciò risulta d'altro canto coerente con l'idea che Dante, trattenendo presso di sé il testo, continuasse a correggerlo e che dunque molte tra le varianti testuali che si offrono al filologo moderno siano in realtà d'autore, categoria che Foscolo distingue con precisione dagli interventi dei copisti e dei commentatori. L'argomentazione si volge inoltre alla questione linguistica con uno schietto attacco al ruolo svolto dall'Accademia della Crusca nell'imbastardire la lingua trecentesca del poema con forme fiorentine più tarde, in particolare nell'ambito del sistema vocalico. Gli aspetti storico, linguistico, letterario e strutturale sono infine ampliati

²⁶ Per questo aspetto si vedano in particolare l'introduzione di Da Pozzo al volume IX/1 dell'Edizione Nazionale (pp. XIX-CLXV) e Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*, cit., primo capitolo. Per il graduale avvicinamento di Foscolo alla filosofia vichiana, anche grazie alla mediazione dei pensatori napoletani esuli nel nord-Italia, e alla sua graduale maturazione di un punto di vista autonomo in merito si rimanda a Christian Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal "noviziato letterario" al "nuovo classicismo" (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003, *passim*.

grazie alle più contenute, ma non sommarie analisi di altre opere dantesche dell'esilio, in particolare il *Convivio* e la *Monarchia*.

L'introduzione di Da Pozzo per il volume IX dell'Edizione Nazionale²⁷ ha messo in evidenza la novità del metodo filologico applicato da Foscolo già evidente nel *Discorso*, anche se preliminare rispetto al commento testuale vero e proprio. In parte correggendo le tradizionali considerazioni di Timpanaro, non sempre lusinghiere, Da Pozzo insistette sull'intuito con cui Foscolo definì i concetti di variante d'autore e di *lectio difficilior*, il principio secondo cui *recentiores non (sunt) deteriores* e ancora la necessaria consapevolezza che nessun testo può essere tanto autorevole ed affidabile da non richiedere interventi da parte dell'editore. Foscolo mostrò inoltre di aver piena padronanza del lavoro stratificato operato dai commentatori sul poema dantesco nel corso dei secoli e fondò così il lavoro ecdotico su una puntuale consapevolezza storica, rispetto sia al testo e al suo autore, sia agli studiosi che se n'erano occupati in precedenza.

Sulla questione capitale del contributo foscoliano allo studio della *Commedia*, in particolare sul piano testuale, è tornato Davide Colombo nel suo volume del 2015 dal titolo *Foscolo e i commentatori danteschi*, pubblicato nella collana «La Ragione critica» edita da Ledizioni. Come Colombo evidenzia nella sua introduzione, il poeta si dimostra vero 'critico' nei confronti di Dante e del poema, perché capace di far propri gli strumenti messi a punto da storici ed eruditi, ma guardando al di là del singolo dato, alla ricerca del senso complessivo e con occhio filosofico. Foscolo perciò poté compiere un reale passo avanti nella critica dantesca (e in generale nella metodologia della critica letteraria): rifiutò di limitare il proprio orizzonte alla tradizione degli studi italiani, accogliendo i suggerimenti della storiografia europea; non disgiunse l'analisi letteraria dall'osservazione del contesto e dagli insegnamenti della filosofia; non ridusse l'impegno filologico a momento secondario e strumentale rispetto all'approfondimento letterario, com'era invece consuetudine all'epoca. L'acume di Foscolo si rivela in effetti sia nel commento sia nelle considerazioni testuali: lo stesso Petrocchi, ricorda Colombo, non solo in qualità di editore dell'*Inferno* nell'Edizione Nazionale, ma anche come eminente dantista, ha valorizzato l'apporto foscoliano agli studi sulla

²⁷ Si veda la già citata introduzione di Da Pozzo all'Edizione Nazionale, volume IX/1. Vi si offre infatti una preziosa ricostruzione delle fasi compositive e del percorso argomentativo seguito da Foscolo nei due articoli e nel *Discorso*.

Commedia, tale che i filologi moderni commetterebbero un'ingenuità nel non tener conto delle sue intuizioni. L'edizione promossa da Foscolo, insomma, è tutt'altro che una porzione secondaria della storia della filologia dantesca, ma anzi una fase capitale del lavoro sul testo.

La ricostruzione del lavoro su Dante ha anche lo scopo di approfondire l'interpretazione che tra le righe l'autore stesso offre in merito al proprio impegno poetico e alla propria concezione della letteratura. Non a caso, il *Discorso sul testo della Divina Commedia* doveva essere accompagnato, nelle intenzioni dell'autore, dalla *Lettera apologetica*. Si è già visto, infine, come Foscolo ritenesse lo studio e l'esempio di Dante utili all'apprendistato di nuovi intellettuali e scrittori che operassero per il bene e la libertà d'Italia, secondo una descrizione dell'impegno intellettuale che si adatta perfettamente innanzitutto allo stesso Foscolo.

Su queste linee d'approfondimento si sviluppa dunque l'analisi proposta da *Foscolo e i commentatori danteschi*. La vera e propria investigazione sull'importanza che i diversi commentatori ed editori moderni della *Commedia* hanno avuto per Foscolo trova avvio, in verità, solo nel terzo capitolo. Dopo una sezione introduttiva, che aiuta il lettore anticipando l'obiettivo dell'analisi nel suo complesso ed un piano dell'opera – tutt'altro che superfluo, considerata la ricca carrellata di nomi su cui si sofferma via via l'attenzione dell'autore – viene ricostruito il lavoro foscoliano al commento dell'*Inferno* nel contesto inglese. Spazio particolare è dedicato alla scelta del pubblico, al metodo del commento stesso, alla difficile relazione con l'editore (i cui interessi non sono sempre conciliabili con quelli dell'autore) e ai suoi scopi, alla complessa situazione testuale delle carte dantesche di Foscolo, per il rapporto spesso non chiaro tra il *Discorso* del '25 e altre postille ed annotazioni foscoliane, in molti casi disordinate e slegate, talvolta oggi perdute, cui l'edizione Da Pozzo non ha reso pienamente giustizia.

Anche il secondo capitolo ha una funzione generale ed orientativa, in quanto si sofferma sulla matrice filosofica ed in particolare vichiana sottesa all'impegno filologico e critico di Foscolo, soprattutto per il parallelo che l'autore istituisce (anche a livello di applicazione del metodo ecdotico e storiografico) tra Dante ed Omero, cui egli fa riferimento pensando alla sua mai compiuta opera di traduttore. La questione è particolarmente significativa anche per le considerazioni – non di rado negative – che essa ha suscitato da parte degli studiosi, a partire da Leopardi, che segnò e commentò nello *Zibaldone* alcuni passi notevoli del *Discorso*, giunto in Italia

per vie traverse. La posizione vichiana di Foscolo appare d'altronde innovativa nel suo fondamento filosofico ben più che retorico, in questo più vicina alle interpretazioni europee (come quelle di Payne Knight) che a quelle dell'ambiente veneziano e di Cesarotti in specie.

La disamina sui commentatori moderni presi in considerazione da Foscolo prende avvio da Biagioli, il cui commento, come si è visto, era stato oggetto della recensione del 1818 per la «*Edinburgh Review*». Nel *Discorso* risulta ancor più chiaro quanto Foscolo ne rifiuti metodi ed opinioni, di fatto relegandolo alla posizione di «antiquario», soprattutto a confronto con i veri critici tra i quali spiccano gli intellettuali inglesi e Sismondi. A lui Foscolo si sente accomunato in particolare per la convinzione che Dante abbia trattenuto a lungo presso di sé il poema, dando vita a numerose varianti d'autore, ipotesi che di necessità influenza anche la datazione dell'opera e della sua diffusione.

L'opinione di Foscolo appare ancor più dura nei confronti del canonico Dionisi, che a lungo si dedicò alle ricerche sulla *Commedia*, anche in chiave testuale, insieme al suo segretario Bartolomeo Perazzini. Tuttavia, Colombo ha evidenziato come le riserve dell'autore siano in questo caso soprattutto personali e datate già agli anni della *Chioma di Berenice*; lo dimostra anche il fatto che Foscolo non possa negare l'effettivo valore di alcune scoperte documentarie del Dionisi, cui si deve la possibilità di leggere il codice Laurenziano di Santa Croce, l'epistola all'«amico fiorentino» e l'«Ottimo commento».

I due capitoli successivi (quinto e sesto) sono dedicati rispettivamente all'edizione Lombardi e alle correzioni di Volpi e Poggiali alla *Commedia* della Crusca, e dunque affrontano più da vicino il problema testuale posto dal poema. Il giudizio sull'operato di Lombardi è per certi aspetti ambiguo: se da una parte Foscolo critica la passione quasi «dibidinosa» di Lombardi per Dante e il suo attaccamento alla Nidobeatina (che per altro lo studioso aveva collazionato con altre fonti coeve), è evidente dall'altra che l'edizione rappresentò un punto di riferimento costante per gli studi danteschi del poeta, ancora a Londra, benché non disponesse più della propria copia e dovesse affidarsi a nuove edizioni della medesima versione testuale, come la Minerva.

Vale la pena di ricordare che la questione dell'edizione Lombardina è stata affrontata dallo stesso Colombo in un articolo del 2011 e inoltre nel già

citato contribuito del 2015 di Simone Invernizzi.²⁸ Nel primo, in cui il punto di vista di Foscolo è citato solo in termini preliminari, l'attenzione è rivolta alla complessa storia redazionale ed editoriale della Lombardina, in riferimento ai materiali superstiti, alle diverse redazioni di cui resta testimonianza e al rapporto con gli antecedenti settecenteschi. Come si è anticipato, un profilo storico in sostanza simile apre anche la riflessione di Invernizzi, come premessa alla comparazione tra la prospettiva di Lombardi e quella di Foscolo, attraverso una serie di riscontri tratti principalmente dal testo e dal commento dell'*Inferno*, che permettono di sostenere che le lezioni della Nidobeatina fossero note al poeta solo per tramite della Lombardina, a sua volta non più letta in originale negli anni inglesi, ma solo (o quasi) attraverso l'edizione padovana Minerva. L'argomentazione di Invernizzi, che chiarisce la mistificazione del poeta rispetto all'effettivo numero e all'approfondimento con cui poté avvalersi di fonti e documenti, e la successiva analisi di Colombo sull'importanza che Lombardi rivestì per Foscolo, nell'ambito del più ampio discorso sui commentatori danteschi, appaiono in sostanza complementari.

Torniamo ora a Volpi, Poggiali e alla questione della vulgata. Secondo la ricostruzione di Colombo, Foscolo mostra di considerare la vulgata come tradizione 'forte' dei testi, che offre dunque un punto di riferimento utile in partenza, ma che egli rifiuta di concepire con un modello tanto autorevole da non poter essere alterato o migliorato, secondo il principio che non esistono alcun testimone né alcuna versione del testo assolutamente perfetti. Ciò vale quindi anche per le edizioni cinquecentesche di Aldo Manuzio e della Crusca, che di fatto ancora Volpi e Poggiali tendono in gran parte a rispettare. Foscolo senz'altro tenne in

²⁸ Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*, cit., e Invernizzi *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato*, cit.

Invernizzi ha sottolineato in particolare alcuni tratti innovativi della Lombardina, che potevano essere interessanti dal punto di vista di Foscolo, come la ricchezza del commento e l'applicazione del principio di non intangibilità del testo, per cui la vulgata stabilita dalla Crusca è corretta ed integrata con lezioni tratte dalla Nidobeatina. Colombo, oltre ad identificare questi fattori di novità, ha però anche evidenziato i tratti convenzionali e i limiti dell'edizione Lombardi, meno aperta della Volpi ad un pubblico vario, comunque legata al metodo esegetico ispirato al Dizionario della Crusca, priva di aspirazioni intertestuali, come era stata invece l'edizione di Dionisi. La collazione stessa, infine, ha comportato alcune forzature e in definitiva un'edizione composita, per l'incontro di fonti alternative non sempre trattate in modo rigoroso.

conto i punti di forza e i limiti di entrambe le edizioni: da Volpi, ad esempio, egli riprese numerose proposte che arricchì con il proprio commento; egli inoltre apprezzò gli indici di Volpi, che di fatto fecero da modello per quelli richiesti a Foscolo da Pickering per l'ultimo volume.

Il capitolo conclusivo affronta infine la relazione ambivalente tra Foscolo e Viviani, allievo di Cesarotti e rivale del poeta, che nel 1823 diede alle stampe un'edizione della *Commedia* basata su un codice rimasto a lungo ignoto, il Bartoliniano. Foscolo rimase profondamente deluso da questa pubblicazione, sia per l'assoluta inaffidabilità del testimone manoscritto, sia per l'uso libero ed arbitrario che il Viviani ne aveva fatto; ciò non toglie che si notino alcune significative affinità tra i due critici. Essi condividono ad esempio la convinzione che Dante avesse lasciato numerose varianti d'autore, benché giungano a conclusioni diverse rispetto alla datazione e alle modalità di circolazione del poema. Anche l'assoluta preminenza attribuita alla definizione del testo rispetto all'esegesi dei singoli termini, preferita invece dal metodo all'epoca invalso, identifica un punto di incontro tra Foscolo e Viviani, oltre che un fattore di innovazione che contraddistingue le loro edizioni, ad esempio rispetto alla Lombardina. Dal volume di Viviani, infine, Foscolo trasse importanti informazioni rispetto a manoscritti ed incunaboli, che gli consentirono di integrare quanto presentato dall'edizione Minerva, anche se con il risultato di creare una sovrapposizione di riferimenti non sempre chiara e puntuale.

Attraverso l'approfondimento dei rapporti con i commentatori sette-ottocenteschi della *Commedia*, non sempre pacifici e spesso non del tutto lineari (coerentemente, per altro, con la personalità e la biografia foscoliane), è possibile comprendere meglio la natura dell'operazione condotta da Foscolo nei riguardi del poema. Non solo attraverso le premesse storiche e filosofiche, infatti, ma affrontando di volta in volta il confronto con le diverse altre edizioni dantesche, Colombo offre un quadro complessivo della concezione foscoliana del lavoro filologico e della sua applicazione all'opera dantesca, nelle sue linee generali ma anche nelle sue ricadute più specifiche.

Oltre il periodo inglese: ancora sugli studi foscoliani

Gli studi sul commento foscoliano alla *Commedia* hanno evidenziato un significativo limite nella conoscenza che abbiamo della vita e dell'attività letteraria di Foscolo in Inghilterra: infatti gravi incertezze pendono su quali materiali librari egli avesse a disposizione. Appare dunque particolarmente promettente il lavoro che Chiara Piola Caselli sta conducendo allo scopo di ricostruire la biblioteca inglese di Foscolo a partire da fonti catalografiche e dalle ricevute di compravendite librerie finora inedite. Grazie a tale approfondimento sarà al contempo possibile chiarire i rapporti del poeta con i librai del tempo, in riferimento ad un arco cronologico che va grossomodo dal 1817 al 1827. I risultati di tale ricerca prenderanno corpo in un volume delle edizioni QuiEdit di Verona con il sostegno del Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento, ma sono stati in parte anticipati in un intervento della studiosa dal titolo *Per la ricostruzione della Biblioteca inglese di Ugo Foscolo. I cataloghi labronici*, pronunciato nell'ambito del convegno della Società Italia di Studi sul Secolo XVIII *Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, tenutosi a Pisa tra il 26 e il 28 maggio 2014. Inoltre il problema è sfiorato anche in due contributi disponibili a stampa, *Il progetto BiPrAM. Ricostruire l'influenza delle correnti letterarie e scientifiche attraverso la ricostruzione delle biblioteche private in epoca moderna*, realizzato in collaborazione con Christian Del Vento e Thomas Lebarbé,²⁹ e *Appunti sulla componente 'europea' della biblioteca milanese di Foscolo*.³⁰

Un contributo significativo alla conoscenza del Foscolo inglese è giunto negli ultimi anni anche da studi ed occasioni di dibattito più in generale dedicate alla biografia, al pensiero ed alla produzione letteraria di Foscolo, con particolare attenzione agli anni trascorsi dal poeta in Italia.

In particolare, tre fra i contributi che abbiamo citato, ossia quelli sulle *Epoche della lingua italiana*, sulla questione pargiota e sulla biblioteca

²⁹ Christian Del Vento, Chiara Piola Caselli e Thomas Lebarbé, *Il progetto BiPrAM. Ricostruire l'influenza delle correnti letterarie e scientifiche attraverso la ricostruzione delle biblioteche private in epoca moderna*, in *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, Pisa, Scuola Normale, 28-30 novembre 2013, a cura di Renzo Raghianti e Alessandro Savorelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 15-32.

³⁰ Chiara Piola Caselli, *Appunti sulla componente 'europea' della biblioteca milanese di Foscolo*, in *Foscolo e la cultura europea*, cit., pp. 21-34.

Per queste informazioni sul lavoro ancora in corso si ringrazia l'autrice.

milanese di Foscolo,³¹ sono nati nell'ambito di iniziative più articolate, il convegno foscoliano tenutosi a Parma nel 2011 e il convegno di Grenoble all'origine del numero monografico dei «Cahiers d'études italiennes», uscito nel 2015 con il sottotitolo *Foscolo e la cultura europea*. Come già suggerisce questa indicazione paratestuale, le tematiche trattate sono particolarmente vaste, soprattutto in virtù delle analisi comparative (in riferimento a Cesarotti, a Locke, a Lessing, a Sterne e ai romanzi inglesi, a Manzoni), e degli studi sulla ricezione delle opere foscoliane in contesti anche linguistici diversi (tra Italia, Francia ed Inghilterra in primo luogo, ma anche in Grecia ed in Polonia). Il convegno di Parma era invece incentrato sul problema dell'identità nazionale, declinato nei singoli contributi in relazione sia all'espressione letteraria (il progetto delle *Epoche*, ma anche il valore delle *Grazie*, delle tematiche sepolcrali, dello *Scopo di Gregorio VII*, un breve saggio storico, dal sapore in realtà polemico e politico, comparso nel 1811 sugli «Annali di scienze e lettere»), sia alla questione linguistica, sia più in generale alle convinzioni ideologiche dell'autore. Il già citato convegno di Nizza, in preparazione per il 2017, sembra confermare l'interesse per la figura di Foscolo nella sua complessità e nella molteplicità di interrogativi che essa ancora suscita.

Anche il convegno di Gargnano del Garda del 2012 dedicato alla memoria di Gennaro Barbarisi nella cornice di Gargnano del Garda, i cui atti sono ormai prossimi alla pubblicazione a cura di Paolo Borsa e Claudia Berra,³² è stato dedicato alla figura di Foscolo, ed in particolare al suo lavoro di critico, attività per la quale gli anni inglesi si sono rivelati particolarmente significativi.

Nel fecondo contesto dei convegni di Parma e Gargnano ha poi visto la luce un interessante progetto collettivo, sotto la guida del compianto Franco Longoni, di Donatella Martinelli e di Francesca Fedi. Lo scopo dell'iniziativa è la pubblicazione di una nuova edizione commentata della *Chioma di Berenice*, che appare tanto più promettente in quanto non solo la traduzione ed il commento di Callimaco hanno rappresentato un

³¹ Borsa, *Appunti per l'edizione delle "Epoche della lingua italiana" di Ugo Foscolo*, cit., Colombo, «Le langage d'un homme qui aurait désiré plus de liberté pour son pays», cit., Caselli, *Appunti sulla componente 'europea' della biblioteca milanese di Foscolo*, cit.

³² I contributi saranno disponibili in *open access*, al fine di favorirne l'accessibilità e una più capillare diffusione, sul sito web dei «Quaderni di Gargnano», nell'ambito della piattaforma delle riviste e delle collane ad accesso libero dell'Università degli Studi di Milano riviste.unimi.it.

momento fondamentale per la poesia foscoliana ed in generale per il Neoclassicismo italiano, come indica esplicitamente il progetto di ricerca, ma anche per l'immagine ancora una volta composita e stratificata che se ne ricava di Foscolo, poeta, traduttore, commentatore e filologo, dunque in un crocevia di impegni ed interessi che ben rappresenta l'intero percorso intellettuale del poeta ed fino agli anni inglesi. A tal proposito continua ad essere indicativo l'ormai consueto parallelo tra la *Chioma* e la collaborazione di Foscolo al volume del Duca di Bedford, non solo rispetto alle diverse fasi di fissazione e divulgazione del testo delle *Grazie*, ma anche alla connessione tra composizione letteraria ed impegno critico.

Il periodo inglese è infine dichiaratamente centrale nella recente analisi di Rachel Walsh sull'elemento tragico nella produzione e nel pensiero di Foscolo,³³ che pure tiene in ampia considerazione anche le tragedie del periodo italiano – ed in particolare l'*Ajace*. L'autrice mostra l'importanza dell'interesse foscoliano per il genere tragico, cui il poeta attribuì assoluto rilievo, in sé e come mezzo per raggiungere l'apprezzamento della critica e del pubblico, rispetto al suo percorso biografico ed intellettuale. Oltre che nel suo epistolario, in cui i riferimenti alla produzione tragica propria e altrui sono in effetti numerosi, l'attenzione di Foscolo per la drammaturgia si nota soprattutto negli articoli e dunque si concentra negli anni dell'esilio, quando egli scrisse di teatro sia in termini teorici, sia recensendo opere coeve, sia infine pubblicando a Londra, per i tipi di Murray, l'inedita *Ricciarda*.

Si ricorderà infine l'impegno del Comitato per l'Edizione Nazionale delle *Opere* di Foscolo alla pubblicazione dell'ultimo volume dell'Epistolario foscoliano, che corrisponde ancora una volta agli anni dell'esilio. Il lavoro (affidato a Paolo Borsa) ha in primo luogo il valore di portare a termine un progetto di amplissima portata, per quantità, qualità e durata nel tempo, chiudendo idealmente anche il percorso dell'Edizione Nazionale delle opere. La possibilità di aver accesso a documenti di primissima mano sul periodo inglese, con la sua frenetica attività scrittoria, gli ultimi fervori politici e i rapporti con gli ambienti intellettuali londinesi non potrà che contribuire ad ampliare la conoscenza di una parte della biografia e della produzione di Foscolo come si è visto a lungo trascurate. Viceversa,

³³ Rachel Walsh, *Ugo Foscolo's tragic vision in Italy and England*, Toronto, University of Toronto press, 2014.

l'impostazione del lavoro beneficerà della consapevolezza che lentamente si è definita, grazie al lavoro della critica, sulla complessa figura dell'autore, sui tratti di problematicità in primo luogo testuale, sulla specificità di una produzione multilingue e varia per argomento ed impostazione metodologica, tra impegno letterario e politico, storiografico e filosofico, linguistico e filologico.

Giulia Ravera
giulia.ravera85@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles / Le "Grazie" a Woburn Abbey, a cura di Arnaldo Bruni, 2 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2012.

Paolo Borsa, *Per l'edizione del Foscolo "inglese"*, in *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa*, Milano, 7 giugno – 31 ottobre 2007, a cura di Alberto Cadioli e Paolo Chiesa, «Quaderni di Acme», 103, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 299-335.

Paolo Borsa, *Appunti per l'edizione delle "Époche della lingua italiana" di Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Parma, 28 ottobre 2011, a cura di Francesca Fedi e Donatella Martinelli, «Studi Italiani», XXIV, 1-2, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2012, pp. 123-150.

Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Il 'secolo di Dante' nella critica del Foscolo*, Todi, Università di Siena, Facoltà di Magistero in Arezzo, Istituto di letteratura e filologia moderna, 1979.

Angelo Colombo, *Le «genti che l'Anglia vendé». Diagnosi della crisi ionica tra Foscolo e Mustoxidi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 2014, pp. 54-120.

Angelo Colombo, *«Le langage d'un homme qui aurait désiré plus de liberté pour son pays»: Foscolo, Mustoxidi e gli esuli pargiotti*, in *Foscolo e la cultura europea*, «Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni», a cura di Enzo Neppi, Chiara Piola Caselli, Claudio Chiancone e Christian Del Vento, 20, 2015, pp. 219-235.

Davide Colombo, *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*, «Rivista di studi danteschi», XI, 2, 2011, pp. 322-373.

- Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*, Milano, Ledizioni, 2015.
- Beatrice Corrigan, *Foscolo's articles on Dante in the «Edinburgh Review»: a study in collaboration*, in *Collected essays on Italian language & literature presented to Kathleen Speight*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Stephen Cristea e Sheila Ralphs, Manchester, Manchester University press, 1971, pp. 211-225.
- Christian Del Vento, Franco D'Intino e Isabella Becherucci, *Foscolo, Leopardi, Manzoni*, in *Storia della letteratura italiana. La tradizione dei testi*, coordinato da Claudio Ciociola, vol. X, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 1105-1130.
- Christian Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal "noviziato letterario" al "nuovo classicismo" (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.
- Christian Del Vento, Chiara Piola Caselli e Thomas Lebarbé, *Il progetto BiPrAM. Ricostruire l'influenza delle correnti letterarie e scientifiche attraverso la ricostruzione delle biblioteche private in epoca moderna*, in *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, Pisa, Scuola Normale, 28-30 novembre 2013, a cura di Renzo Raggianti e Alessandro Savorelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 15-32.
- Carlo Dionisotti, *Foscolo esule*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 55-77.
- Gabriele Federici, *L'edizione foscoliana della 'Commedia': Mazzini e Rolandi, «Otto/Novecento»*, XXXIII/3, 2008, pp. 107-117.
- Ugo Foscolo, *Antiquarij e critici / On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa, Milano, Ledizioni, 2012.
- Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri: carne* [2010], edizione critica a cura di Giovanni Biancardi e Alberto Cadioli, Milano - Roma, Edizioni di Storia e letteratura - Il muro di Tessa, 2012.
- Ugo Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di Gennaro Barbarisi, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1961-1967 (volume III dell'Edizione Nazionale).
- Ugo Foscolo, *Lettera apologetica*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Torino, Einaudi, 1978.
- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, vol. 1, Milano/Napoli, Ricciardi editore, 1974.
- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, vol. 2, Milano/Napoli, Ricciardi editore, 1981.
- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, vol. 1, Torino, Einaudi/Gallimard, 1994.

- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, vol. 2, Torino, Einaudi/Gallimard, 1995.
- Ugo Foscolo, *Poesie e carmi: poesie, Dei Sepolcri, poesie postume, Le Grazie*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985 (volume I dell'Edizione Nazionale).
- Ugo Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958 (volume XI dell'Edizione Nazionale).
- Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972 (volume VI dell'Edizione Nazionale).
- Ugo Foscolo, *Scritti su Dante. Articoli della «Edinburgh Review»; Discorso sul testo della Commedia*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Firenze, Le Monnier, 1979 (volume IX/1 dell'Edizione Nazionale).
- Ugo Foscolo, *Scritti su Dante. Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981 (volume IX/2 dell'Edizione Nazionale).
- Carlo Maria Franzero, *Ugo Foscolo a Londra*, Parma, Guanda, 1971.
- Enrico Garavelli, *Esilio e identità nazionale nel primo Ottocento. Ancora sul 'caso Foscolo'*, «Otto/Novecento», XXXV/2, 2011, pp. 5-25.
- Cosetta Gaudenzi, *Exile, Transaltion and Return: Ugo Foscolo in England*, «Annali d'Italianistica», 20, 2002, pp. 217-231.
- Simone Invernizzi, *Dante, Foscolo, Lombardi e Nidobeato. Il ruolo della Nidobeatina e della Lombardina nella revisione foscoliana del testo dell'Inferno*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», X, 2015, pp. 125-164.
- József Nagy, *Foscolo e Leopardi esegeti di Dante*, «Dante Füzetek / Quaderni danteschi» 7, 2012, pp. 137-164.
- Giuseppe Nicoletti, *Bibliografia foscoliana*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 2011.
- Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Matteo Palumbo, *Foscolo lettore di Dante*, «Rivista di studi danteschi», IV/2, 2004, pp. 396-413.
- Chiara Piola Caselli, *Appunti sulla componente 'europea' della biblioteca milanese di Foscolo*, in *Foscolo e la cultura europea*, «Cahiers d'études italiennes. Novecento... e dintorni», Enzo Neppi, Chiara Piola Caselli, Claudio Chiancone e Christian Del Vento, 20, 2015, pp. 21-34.
- Mario Rossi, *Foscolo in England*, «Italica», 31/3, 1954, pp. 151-159.
- Mario Scotti, *Foscoliana*, Modena, Mucchi, 1997, pp. 279-282.

- Mario Scotti, *I primi cinque anni del Foscolo inglese, attraverso l'epistolario*, in *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 317-420.
- Maria Antonietta Terzoli, *Ugo Foscolo*, in *Storia della letteratura italiana. Il primo Ottocento*, diretta da Enrico Malato, vol. VII, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 379-482.
- Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993.
- Eric Reginald Vincent, *Ugo Foscolo esule tra gli inglesi*, edizione italiana a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954.
- Rachel Walsh, *Ugo Foscolo's tragic vision in Italy and England*, Toronto, University of Toronto press, 2014.

*La voce delle postille “mute”.
I notabilia manzoniani alle commedie
di Giovan Maria Cecchi
Sabina Ghirardi*

Premessa: le ragioni dello studio dei notabilia

Ogni grande scrittore è anche un grande lettore, che si pone costantemente in dialogo con la tradizione che l'ha preceduto: per questo l'analisi della produzione letteraria di un autore non può andare distinta dalla profonda comprensione delle opere da lui lette e studiate. Lo studio filologico delle carte e dei manoscritti, quindi, dovrebbe sempre accompagnarsi a quello delle biblioteche d'autore: è infatti sovente proprio tra le pagine dei volumi posseduti che si ritrovano spunti per inedite osservazioni sulle opere cardine della nostra letteratura. È questo il caso di Alessandro Manzoni, dei volumi della biblioteca della sua casa milanese di via del Morone – oggi sede del Centro Nazionale di Studi Manzoniani¹ – e delle tracce di lettura, più o meno eloquenti, che su di essi lasciò.

* Per le opere manzoniane più citate sono state impiegate le seguenti abbreviazioni: SL I: *Scritti linguistici editi*; SL II: *Scritti linguistici inediti*; FL: *Fermo e Lucia*; Sp: *Gli sposi promessi*; Fe: *I promessi sposi* nell'edizione ventisettana; Q: *I promessi sposi* nell'edizione quarantana. Per i dettagli bibliografici, cfr. *Bibliografia*.

¹ Con Regio Decreto dell'8 luglio 1937 la casa è affidata all'uso esclusivo e perpetuo del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Ente Morale che preserva la memoria dell'autore anche attraverso le illustri pubblicazioni dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni. Oltre alla conservazione dei luoghi ove Manzoni visse, questa istituzione si impegna a rendere fruibili manoscritti, autografi dell'autore, volumi

È allora opportuno distinguere, con inevitabili conseguenze dal punto di vista filologico, tra volumi postillati e volumi semplicemente sottolineati. Se infatti per le opere che Manzoni corredò di postille esplicite la via dell'edizione critica si dimostra come la migliore possibile, onde rendere testimonianza della complessità della riflessione dell'autore – ancora mirabile, a distanza di anni, l'edizione iselliana delle *Postille alla Crusca nell'edizione veronese* (nel 1964 e ancora nel 2005, sostanzialmente immutata, per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni) – le opere che recano soltanto segni 'muti'² di lettura necessitano di un differente *modus edendi*. Per i testi non linguistici, come per esempio le postille alle opere filosofiche³ o storiche,⁴ sottolineature, orecchie delle pagine e altre tracce di lettura sono state infatti collegate alle più rilevanti postille espresse: scegliere un diverso percorso avrebbe significato l'allestimento di dispendiosissime edizioni monumentali, similmente a quanto avvenuto per i *notabilia* di Voltaire, il cui *Corpus des notes marginales* occupa i voll. 136-145 delle *Œuvres complètes*.

Diverso è invece il discorso relativo ai *notabilia* ai testi di natura linguistica, per i quali un'edizione commentata è quanto mai utile, soprattutto ora che sono disponibili testo e apparato degli *Sposi promessi* (nell'edizione del 2012, a cura di Giulia Raboni e Barbara Colli), ossia la cosiddetta Seconda minuta del romanzo, che testimonia un punto di snodo nella ricerca linguistica manzoniana, quello cioè del passaggio dalla lingua mescolata del *Fermo e Lucia*, un «composto indigesto» di milanese, toscano, francese e persino latino, alla lingua «tosco-milanese» della

postillati, digitalizzazioni e altro materiale concernente sia gli studi manzoniani sia la cultura milanese dei secoli XVIII e XIX. Alla menzione del CNSM non può non accompagnarsi il vivo ringraziamento al prof. Angelo Stella, presidente del Centro, e alla dott.ssa Jone Riva, segretaria di Casa Manzoni, i quali hanno reso possibile, con estrema disponibilità, la consultazione dei volumi della biblioteca manzoniana, indispensabili alla realizzazione del presente lavoro.

² Valga anche per Manzoni quanto si è osservato per i *notabilia* di Voltaire: «L'étude des notes dites muettes a montré que souvent elles sont aussi importantes que le notes de texte. Les signets, les "papillons", les pages cornées ou pliées, ainsi que différents signes graphiques mettent en relief avec la plus concrète exactitude les fragments de l'ouvrage qui ont attiré l'attention de ce grand lecteur» (Natalia Elaguina, *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation*, «Revue Voltaire», 3, 2003, p. 21).

³ Cfr. Alessandro Manzoni, *Postille. Filosofia*, a cura di Donatella Martinelli, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002.

⁴ Cfr. Isabella Becherucci, *Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite*, «Per leggere. I generi della lettura», 3, 2002, pp. 101-127.

Ventisettana. La definizione di questa nuova soluzione linguistica – fatta di gradualità “approssimazioni al valore”, per ricordare le parole di Contini – non è apprezzabile *in toto* con il solo ausilio delle postille alla *Crusca*, dal momento che sulle pagine del vocabolario, per quanto «conciato in modo da non lasciarlo vedere»,⁵ confluisce solo parte dell’infaticabile studio libresco degli autori cinque, sei e settecenteschi, esponenti di quella letteratura ribobolaia dalla quale Manzoni ricercò *exempla* di una lingua dal tono medio e quanto più possibile, al netto dell’inevitabile filtro autoriale, mimetica del parlato. È quindi indispensabile addentrarsi ulteriormente nel laboratorio dello scrittore e analizzare le fonti delle annotazioni alla *Crusca*, per giungere a maggiore comprensione del *modus operandi* di Manzoni in questa certosina operazione di ricognizione sulla lingua. Rispetto alle postille, quindi, la messe dei *notabilia* può interpretarsi al contempo come la *summa* del più approfondito spoglio dei «libri toscani d’ogni secolo»⁶ e come l’indispensabile complemento alle postille stesse. Per procedere con maggiore rapidità nella sua indagine dei testi della tradizione fiorentinista, infatti, Manzoni generalmente non eseguì annotazioni sui libri consultati e studiati, limitandosi a sottolineare con la sua penna o a matita alcune parole, locuzioni o segmenti di frase che, in quanto indicatori di una lingua «viva e vera»,⁷ destarono il suo interesse o poterono costituire l’esemplificazione necessaria alla postillatura del vocabolario.

Non è però sufficiente fornire un mero regesto di tali *notabilia*, che altrimenti riuscirebbero di difficile interpretazione e leggibilità, invece di rendere conto dell’intensità del dialogo intessuto da Manzoni con quegli «stuoli di minori»⁸ (epistolografi, grammatici, autori di scienze e *rerum rusticarum*, predicatori e, soprattutto, commediografi) del ’500, ’600 e ’700, maestri per lui migliori di vocabolari e grammatiche di quello stile medio e ‘semplice’ su cui modellare, ancora impossibilitato a un riscontro diretto con i toscani «di carne e d’ossa»,⁹ la lingua del romanzo. Ogni singola sottolineatura, infatti, indica la profondità dello scavo linguistico di Manzoni, che non si limitò a ricercare locuzioni e proverbi (per i quali utile fonte era anche la *Crusca*), ma anche esempi di ridondanze pronominali

⁵ *Appendice alla relazione intorno all’unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in *SL I*, p. 234.

⁶ *Ivi*, pp. 233-234.

⁷ *Ivi*, p. 233.

⁸ Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, Torino, Einaudi, 1975, p. 30.

⁹ *Dal «Fermo e Lucia» alla Ventisettana. Appunti e abbozzi*, in *SL II*, p. 38.

(p.e. «mi pagaste me», dall'*Assiuolo*), pleonasmi, impieghi funzionali alla *mise en relief* espressiva di deittici (p.e. *ecco qui; questa qui; qui* ecc.), interiezioni ed esclamazioni (p.e. *eh, eh, eh; to'; appunto!; Manca!; so molto; no Dio; Signore!; ma sà; sì, le more!* ecc.), fino a minimi meccanismi di «*fictio* dell'oralità»,¹⁰ come fatismi e colloquialismi inseriti quasi a mo' d'intercalare (*dico; dice; di' su; come si fa; tenete; sai tu?* ecc.).

Occorre pensare a un'edizione alternativa dei *notabilia*, editi e inediti,¹¹ alle opere comprese nei sei volumi del *Teatro comico fiorentino* (Firenze, 1750),¹² che renda possibile inscrivere tali sottolineature nel più ampio panorama dell'indefessa ricerca di un *sermo cotidianus* valido non solo per i dialoghi delle incolte «genti meccaniche», ma anche spendibile nelle parole dei personaggi più dotti, nelle parti narrate e negli *excursus* storiografici,¹³

¹⁰ Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 22.

¹¹ Nel 2013 la storica della lingua Gabriella Cartago ha pubblicato un volume dal titolo *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, che si propone come catalogo di tutte le espressioni sottolineate (e delle eventuali postille) da Manzoni durante la lettura degli autori toscani “minori” dei secoli XVI, XVII e XVIII, le cui opere sono tuttora custodite nella biblioteca di via del Morone. Nel capitolo dedicato al *Teatro comico fiorentino* (pp. 255-295) l'autrice segnala che «presentano segni di lettura le commedie di Giovan Maria Cecchi (1518-1587), Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca (1503-1584) e Francesco D'Ambra (1499-1558)» (p. 255): se i *notabilia* alle commedie di questi tre autori appartengono quindi al mondo dell'edito, a quello dell'inedito spettano le sottolineature alla *Spina* di Salviati e alla *Tancia* di Buonarroti, che parimenti presentano numerose e manifeste tracce di lettura.

¹² I sei tomi del *Teatro comico fiorentino contenente XX. delle più rare commedie Citate da' Sig. Accademici della Crusca* sono ora custoditi (con la segnatura 1293-1298) nella biblioteca del CNSM. Questo il piano generale dell'opera: nel primo tomo *La dote, La moglie, Gl'incantesimi* e *La stiava* di Giovan Maria Cecchi; il secondo tomo continua con altre tre commedie del medesimo autore: *I dissimili, L'assiuolo* e *Il servigiale*; nel terzo tomo sono raccolte tre commedie di Antonfrancesco Grazzini (più noto con il suo soprannome da cruscante, il Lasca): *La gelosia, La spiritata* e *I parentadi*; la lettura delle commedie laschiane prosegue nel tomo successivo, con *La strega, La Sibilla, La pinzochera* e *L'Arzigogolo*; nel quinto tomo è collocato l'intero *corpus* di Francesco D'Ambra: *Il furto, I Bernardi* e *La cofanaria*; il sesto tomo, infine, presenta le due commedie di Lionardo Salviati, *Il Granchio* e *La Spina* e la commedia rusticale più famosa di Michelangelo Buonarroti il Giovane, *La Tancia*. Di queste venti commedie, solo tre non recano segni di lettura: *La moglie* e *La stiava* di Cecchi e *Il Granchio* di Salviati.

¹³ Per esempio *Sp* XXVII 8, dove si dice che don Gonzalo «doveva chiuder l'occhio, rodere il freno, e far buon viso» nei confronti della Francia (l'espressione *far buon viso* è ripresa dai *Dissimili* di Cecchi) e Q XII 5, quando il narratore parla di «supposizioni che non stanno né in cielo né in terra» nella ricostruzione dei motivi che portarono alla carestia del 1628 (in questo caso viene risemantizzata, con il prezioso aiuto della Feroci Luti, una locuzione incontrata nel *Servigiale* di Cecchi).

in modo da rendere omogenea la prosa dell'intero romanzo. Aveva ragione Giovanni Nencioni quando osservava che Manzoni, anche laddove gli imperativi del vero storico richiedessero maggiore centralità, «li subordinasse al filo narrativo e li calasse nella (o alternasse alla) rappresentazione, impedendo che il romanzo divenisse un saggio».¹⁴ Proprio nelle digressioni, infatti, si osserva una mirabile osmosi che documenta il *limae labor* di Manzoni, impegnato a celare il proprio studio documentario delle fonti storico-economiche dietro al linguaggio dimesso e scorrevole appreso durante la lettura dei comici fiorentini.

Una proposta per l'edizione dei notabilia al Teatro comico fiorentino

Nel presente lavoro si presenta un *excerptum* dalla tesi di laurea magistrale *I notabilia manzoniani editi e inediti al Teatro comico fiorentino*: come campione illustrativo della proposta di edizione si è scelto il capitolo relativo alle sottolineature del *corpus* comico di Giovan Maria Cecchi, l'autore più presente nelle postille alla *Crusca*, con ben 61 citazioni. Caratteristiche di questa proposta sono quindi l'inserimento della sottolineatura in una più ampia pericope – scelta che, si crede, oltre a evitare fraintendimenti dovuti all'estrapolazione dal contesto, possa anche contribuire a fornire un'immagine più nitida dei testi che Manzoni lesse integralmente – e il commento linguistico dei modi idiomatici o delle voci sottolineate, condotto sulla scorta dello strumento principe del laboratorio manzoniano, la *Crusca* veronese e, in caso di lacuna della compilazione (o qualora fossero necessari approfondimenti sulle diverse sfumature semantiche) ricorrendo al *Nuovo Dizionario della lingua italiana* (abbreviato in TB) di Tommaseo e Bellini (1865-1874) o al ben più recente *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI) di Salvatore Battaglia (1961-2002).

Di seguito alla pericope contenente i *notabilia* viene data notizia di eventuali altri segni di lettura: frequentemente, infatti, accanto alla sottolineatura (nel margine sinistro per le pagine pari, nel margine destro per quelle dispari), Manzoni appunta quella che nella trattazione è stata indicata come una ‘I maiuscola’. Difficile uscire dal campo della congettura e darne un'interpretazione convincente, dal momento che il *ductus* preciso e geometrico con il quale la lettera è stata vergata risulta sensibilmente

¹⁴ Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993, p. 350.

differente dalla scrittura corsiva. Tale divergenza potrebbe forse spiegarsi con il fatto che la lettera rappresenti un'abbreviazione e indichi quindi *loci* che l'autore riteneva *interessanti* o *importanti* indipendentemente da una successiva trascrizione in margine alla *Crusca*, dacché non v'è perfetta biunivocità tra l'annotazione della *I* e il reimpiego della citazione nelle postille (spesso anzi i passi trascritti in postilla non vengono nemmeno sottolineati). Indebolisce però questa ipotesi l'assenza sistematica del puntino dopo la *I*, ma anche ciò potrebbe interpretarsi come effetto della rapidità con cui Manzoni, alle prese con un ampio *corpus* da studiare e interiorizzare, possa aver tracciato tali segni. Assente nei volumi postillati, questa *I* pare piuttosto peculiarità dei libri esclusivamente sottolineati, come emerge chiaramente scorrendo il volume della Cartago, che elegge appunto questi ultimi a oggetto di indagine. Notizia di una *I* simile, sempre in associazione a una porzione di testo sottolineata, è riportata dalla Becherucci, che pubblica le postille inedite ai machiavelliani *Discorsi sopra la prima Deca di T. Livio*: «*E questi* è sottolineato. Accanto, sul marg. d. è segnato: I». ¹⁵ Non è da escludersi nemmeno l'ipotesi che tale *I* sia in realtà un segno diacritico, oppure che rappresenti una sorta di parentesi quadra, come sembrerebbe osservando la calcata *I* che a p. 93 della *Tancia* di Buonarroti il Giovane affianca una pericope di tre versi.

Altri segni di lettura, che potrebbero altresì testimoniare un successivo ritorno di Manzoni su tali testi, sono trattini orizzontali o obliqui, spesso a matita, presenti a margine delle sottolineature, probabilmente a segnalare, in taluni casi, particolarità ortografiche. Ulteriore caratteristica materiale di questi volumi, evidentemente molto 'vissuti' e a lungo presenti sul tavolo di lavoro dello scrittore, è la piegatura a orecchia delle pagine. Le alterne vicende dei volumi manzoniani, dispersi dopo la morte, nel 1873, dell'autore e depositati a Brera solo nel 1886 impediscono di assicurare «la paternità e intenzionalità» ¹⁶ delle orecchie a Manzoni stesso, dato cui va ad aggiungersi «il fatto che le orecchie, come inestetiche, furono senza esitazione alcuna ripianate» ¹⁷ dai successivi bibliotecari. Anche prima della dispersione dei volumi del suo *scriptorium*, del resto, è plausibile ritenere che Manzoni non fosse il solo fruitore di questi libri,

¹⁵ Isabella Becherucci, *Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite*, «Per leggere. I generi della lettura», 3, 2002, p. 121.

¹⁶ Donatella Martinelli, *Libri e carte del Manzoni*, «Per leggere. I generi della lettura», 10, 2006, p. 106.

¹⁷ *Ibidem*.

che furono probabilmente consultati pure dal sodale Tommaso Grossi – ospite stabile in via del Morone dal 1822 al 1837 – il quale trasse da essi centinaia di citazioni, in parte sovrapponibili ai *notabilia* manzoniani, per gli spogli allestiti in difesa del suo romanzo, *Marco Visconti*, e raccolti nell'incompiuta opera intitolata dagli editori *Sentir messa*. Piuttosto sicura risulta però la paternità manzoniana delle orecchie laddove esse siano l'unico segno di lettura presente nelle pagine citate nelle postille alla *Crusca*: nella prima appendice vengono quindi raccolte tutte le concordanze tra *pages cornées* e *Crusca*. In una seconda appendice, invece, vengono riportate tutte le concordanze tra i comici e le postille non segnalate da alcun indicatore esplicito di lettura: si tratta forse in questi pochi casi di orecchie ripianate o di citazione da un'altra edizione delle commedie di cui purtroppo non si ha più notizia.

Ancora in questo spazio vengono ricordate non solo le concordanze con le postille alla *Crusca*, ma anche quelle con le postille manzoniane alle commedie di Plauto, che di quelle rinascimentali rappresentano il manifesto ipotesto. Il teatro plautino, infatti, con le sue schiere di *callidi* servi, *adulescentes*, meretrici, ruffiane, *senes* avidi e ridicolmente beffati, offriva a Manzoni un esempio di latino che era «una continua provocazione a modellarci sopra quella lingua di cui appunto era alla ricerca, che aveva tentato di catturare setacciando i commediografi del cinquecento e che ora sentiva premere sotto quel latino immaginoso, di straordinario colore linguistico».¹⁸ Piuttosto che per una traduzione, integrale o parziale, del *corpus* plautino (ipotesi accarezzata nel 1932 da Domenico Bassi),¹⁹ quindi, tali postille, in cui compaiono comunque ancora cospicue tracce del bilinguismo milanese e francese di Manzoni, dovrebbero interpretarsi come banco di prova del lungo tirocinio esercitato dall'autore sui testi di «lingua viva e vera» studiati accanto al meticoloso spoglio della *Crusca*. Così, per limitarci alle commedie di Cecchi, «I in cruce» si trasforma (grazie anche a una certa continuità delle immagini evocate) nell'altrettanto rude «Vatt'impicca»²⁰ tolto dai *Dissimili* di Cecchi; «di su francamente»²¹ è invece la traduzione di «*agi loquere*

¹⁸ In Alessandro Manzoni, *Postille inedite del Manzoni al Lexicon del Forcellini*, a cura di Donatella Martinelli, «Annali manzoniani», 2, 1994, p. 37.

¹⁹ Cfr. Alessandro Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, a cura di Domenico Bassi, «Aevum», 6, 1932, p. 228.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ Ivi, p. 250.

audacter», modellata grazie all'aiuto del *dì su* trovato nel *Servigiale* di Cecchi; ancor più mirabile è infine la trasformazione della forma impersonale «*Non dictum'st*»²² del *Poenulus* nel sintetico «È sotterra», sottolineato nell'*Assiuolo* di Cecchi, ecc.

Nel terzo blocco trova invece accoglienza la trattazione relativa agli eventuali reimpieghi delle tessere linguistiche prelevate dai comici nelle diverse redazioni del romanzo. In alcuni casi, infatti, Manzoni trova nei comici conferma della vitalità toscana di modi milanesi già utilizzati nel *Fermo e Lucia*, che possono così essere promossi. Si dà però anche il caso di espressioni che, prettamente lombarde, vengono ritrovate (immaginiamo con quale sorpresa per Manzoni) nei testi toscani e quindi inserite *ex novo* nel romanzo: è proprio in queste occorrenze che lo studio incrociato tra Seconda minuta e *notabilia* permette di precisare e rivedere i commenti linguistici vulgati. L'utilizzo enfatico della preposizione *su* in unione all'imperativo del verbo *dire* (*dì su*), così come la voce *tosa* (eliminata però nella Quarantana), per esempio, sono stati a lungo considerati come idiotismi residuali nel romanzo, quasi un *lapsus* di Manzoni nel momento della revisione, mentre in realtà sono stati di proposito inseriti nella Ventisettana dopo la lettura dei comici fiorentini. Come si vedrà, in Fe VI 51 «dì' su» sostituisce il semplice «parla» di *Sp*, mentre a revisione inoltrata Manzoni inserisce il modo, ritrovato nel *Servigiale* di Cecchi, direttamente in Seconda minuta, in *Sp* XXVI 42; *tosa* entra invece fugacemente in Fe III 55, per poi essere corretto, nell'ottica dell'eliminazione dei doppioni, con il più comune *ragazza*.

Ancor più abbondanti sono però le occorrenze inserite già in Seconda minuta (più di 30 sono le locuzioni presenti negli *Sposi promessi* per le quali è evidente l'influenza del *corpus* comico di Cecchi). La disponibilità dell'edizione critica della Seconda minuta – vera e propria fase di revisione-riscrittura del romanzo, in un processo che «nel delicato equilibrio fra lingua analogica e toscano fa pendere sempre più decisamente la bilancia a favore del secondo»²³ – permette infatti di stabilire una più certa cronologia di questi *notabilia*, e di conseguenza anche della parallela postillatura della *Crusca*, cui sono indissolubilmente legati, nell'intensissimo torno di tempo tra 1823 e 1824. Il confronto tra *notabilia*, postille alla *Crusca* e Seconda minuta, inoltre, apre nuove prospettive di

²² Ivi, p. 256.

²³ Giulia Raboni, *La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei «Promessi sposi»*, «Filologia italiana», 5, 2008, p. 195.

ricerca, in particolare per quanto concerne un ancor più accurato commento linguistico del romanzo, che riconosca e renda conto dell'entità del contributo dei comici del '500 fiorentino alla *facies* linguistica dei *Promessi sposi*, e in particolar modo dell'edizione ventisettana.

La riconoscibilità della lingua dei commediografi toscani nel romanzo, inoltre, consente di riflettere ancor più attentamente sulle implicazioni etico-morali²⁴ non meno che letterarie dell'opportunità di un reimpiego della lingua, spesso volgare quando non oscena, di questi autori, che per questo non vengono mai citati all'altezza dell'incompiuta trattazione sui *Modi di dire irregolari*.²⁵ Le ragioni della lingua e l'utilità per il romanzo della lezione dei comici fiorentini, dopo un'accurata risemantizzazione e ricontestualizzazione capace di eliminare gli aspetti più plebei e deteriori,²⁶ convincono però Manzoni al superamento di ogni remora. Lo dimostra il predominio assoluto dei comici negli spogli manzoniani per il *Sentir messa* (stesi intorno al 1835-1836), dove viene sancito il loro ruolo di comprovate *auctoritates* linguistiche, prima di lasciare definitivamente il primato all'uso vivo e civile del fiorentino contemporaneo.

Una simile proposta critica appare dunque la via migliore per riscattare lo studio dei *notabilia* ai testi linguistici dalla loro posizione ancillare rispetto alle postille esplicite, affinché sia possibile seguire, ancor più nel dettaglio, le tappe di una fase cruciale dell'*iter* linguistico di Manzoni nella decennale *quête* non solo del proprio «bene scrivere», ma anche e soprattutto di un paradigma di lingua nazionale.

²⁴ Manzoni, che già nelle tragedie aveva iniziato a sondare i moti interiori «dei “personaggi” e delle plebi afflitte» (Lanfranco Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972, p. 33), ancor più nel romanzo dimostra grande rispetto anche e soprattutto nei confronti degli indotti – ed è del resto alla «povera gente» che con coraggio affida «il sugo di tutta la storia».

²⁵ Tale scritto è retrodatato dal 1826 (secondo la vulgata degli editori Stella e Danzi) al 1824, come evidenziato dai recentissimi studi sulle bozze della Ventisettana di Donatella Martinelli, *Prove di stampa della Ventisettana. Una pagina utile alla datazione dei Modi di dire irregolari* (*Promessi sposi* I p. 42), in corso di stampa in «Filologia italiana», 13, 2016.

²⁶ Esemplare in questo caso la vicenda della locuzione *a' miei di*, incontrata nell'*Assiuolo* di Cecchi, oggetto di grande perplessità nelle postille alla *Crusca* – «non si potrebbe citare per esempio in un libro onesto, come accade spesso con questi comici» (p. 157) – ma parimenti reimpiegata in *Sp* XXXVII 14, in ben altra situazione. Appare dunque chiaro come Manzoni non tardi a riconoscere il fatto che «non solo c'era comico e comico, ma che in ognuno di essi, vi era *parole e parole*» (Luca Danzi, *Lingua nazionale lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 212).

Il corpus comico di Giovan Maria Cecchi

Di professione notaio, il «dolcione»²⁷ Giovan Maria Cecchi (1518-1587) è l'unico autore, tra quelli presenti nel *Teatro comico fiorentino*, a non aver rivestito incarichi all'interno del mondo accademico di Firenze, sebbene fosse in contatto con i principali esponenti del *côté*, per così dire, dilettantistico della letteratura ribobolaia fiorentina. La celebrità del suo corposo repertorio teatrale era inoltre ben nota al coetaneo Antonfrancesco Grazzini che, in un'ottava, nomina i più popolari commediografi fiorentini dell'epoca. Nella semiseria rievocazione dell'agone per il primato di popolarità, il fiero Cecchi risulta vincitore, superando nel giudizio del pubblico Cini, Buonanni, Salviati, Frosino, Lotto del Mazza e il Lasca stesso:

A giudizio del popol fiorentino
e delle donne, che più pesa e grava,
il Cecchi ha vinto e superato il Cino,
che prima era un poeta e scaccafava;
or, come avesse spirito divino,
se ne va altero e gonfia e sbuffa e brava,
dato avendo al Buonanni anche la stretta,
e 'l Lasca sguizza e Frosino sgambetta.
Ponete mente a Lotto calzaiuolo
com'egli è malcontento e sbigottito;
e Lionardo Salviati muor di duolo,
perché il suo *Granchio* fu tanto schernito;
ser Tarsia se ne va ramingo e solo
che proprio pare un comico fallito;
dappoi che quest'ingegni loschi e sordi
mettono il Cecchi nel ciel de' balordi.²⁸

²⁷ Così lo stesso Cecchi amava definirsi (cfr. Douglas Radcliff-Umstead, *Carnival Comedy and Sacred Play. The Renaissance Dramas of Giovan Maria Cecchi*, Columbia, University of Missouri Press, 1986, p. 20), prima del ripiegamento interiore coincidente con il clima postridentino imposto a Firenze da Cosimo I e Francesco I, che determinò una revisione linguistica e contenutistica di molte delle sue commedie, come avvenne per esempio per *La dote*, *La moglie*, *La stiva* e *Gl'incantesimi*, rielaborate in versi nel 1585.

²⁸ Antonfrancesco Grazzini, *Le Rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca per cura di Carlo Verzone*, Firenze, Sansoni, 1882, p. 474.

La vasta produzione teatrale di Cecchi, iniziata nel 1544 con *La dote* e conclusasi a ridosso della morte nel 1587, è convenzionalmente quadripartita, a partire dal *Ricordo* composto dal figlio Baccio, in «*commedie osservate, commedie morali, drammi spirituali e farse*».²⁹ Le sette commedie raccolte nei primi due tomi del *Teatro comico fiorentino*³⁰ appartengono alla prima categoria, dal momento che in esse Cecchi rivela, talora manifestamente nei prologhi, i propri debiti con la tradizione classica, plautina e terenziana, e rispetta i precetti aristotelici circa l'unità di spazio, tempo e azione (matrice moderna e non classica è a dire il vero quella dell'*Assiuolo*, la cui trama nasce dalla *contaminatio* di tre novelle boccacciane).

Pur non avendo una pala all'Accademia della Crusca, anche Cecchi rivolse il proprio impegno all'esplicita difesa e promozione del materno dialetto fiorentino: manifesto del municipalismo linguistico può considerarsi la *Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra lingua* (1557),³¹ operetta nella quale l'intento precipuo dell'autore è l'illustrazione del significato di sessantaquattro tra voci popolari e proverbi fiorentini e la ricostruzione, al limite tra favola e mito, della loro origine. Per quanto spesso Cecchi faccia ricorso all'*authoritas* boccacciana, citando i passi del *Decameron* nei quali l'autore impiega le medesime espressioni registrate nella *Dichiarazione*, manca ogni intento di cristallizzazione della lingua, apprezzata proprio nel suo vitale evolversi e modificarsi. Molti dei proverbi registrati nella *Dichiarazione* sono naturalmente impiegati nelle commedie e di frequente affidati alle battute dei personaggi più stolti, che possono così nascondere la povertà di idee dietro i motti della saggezza popolare.

L'attenzione e l'attaccamento all'idioma materno non diminuiscono d'intensità nemmeno nell'ambito della produzione più strettamente religiosa di Cecchi. Il fiorentino non deve essere soltanto la lingua delle risa e delle beffe ma, al contrario, si dimostra lingua più che degna di veicolare messaggi sacri. È in questa prospettiva che si inquadrano i *Ragionamenti spirituali* di Cecchi (composti intorno al 1558, a poca distanza dunque dalla *Dichiarazione*), nel *Proemio* dei quali l'autore si propone di

²⁹ In Fortunato Rizzi, *Delle farse e commedie morali di G.M. Cecchi comico fiorentino del secolo XVI. Studio critico*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907, pp. 1-2.

³⁰ Cfr. nota 12.

³¹ Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1819 dall'accademico Luigi Fiacchi, che su di esso tenne una *Lezione* all'Accademia della Crusca.

«ridurre il tutto al chiaro e al facile, in parlar fiorentino rimosso ogni affettazione e curiosità, e ogni pompa d'humana eloquenzia».³² Una volta tradotti in fiorentino, dunque, i *Vangeli* o le *Epistole*, ben lungi dall'uscirne depauperati, saranno invece in grado di comunicare la potenza del loro contenuto salvifico anche a chi non «sa di latino».

Un accenno alla posizione linguistica assunta da Cecchi si osserva anche nel *Cicalamento di Maestro Bartolino* (1582), parodia delle lezioni che abitualmente si tenevano nelle accademie. Oggetto della lezione è il commento erudito del sonetto di Berni *Passere e Beccafichi magro arrosto*, la cui morale, secondo quanto emerge dalla semiseria esegesi condotta, è che nessuna disgrazia è tanto grave quanto quella di prender moglie. Rilevante ai fini del nostro discorso è però la prefazione del testo, fittiziamente scritta dal bidello dell'Accademia della Crusca, nella quale Bartolino viene presentato come uomo che «non ha mai perduto la Cupola di veduta, ed ha scritta questa faccenda in lingua Fiorentina, e non Bergamasca, o Italiana, come voleva il Trissino, e vuol ch'ella stia così, e m'ha detto di più, che a chi ella non piace la sputi, sì che voi intendeste».³³ Il riferimento è ovviamente all'interpretazione del *De vulgari eloquentia* fornita da Trissino, secondo il quale Dante avrebbe inteso la propria idea di volgare illustre come lingua sovraregionale, non coincidente con alcun dialetto.³⁴

Il pregio linguistico della produzione di Cecchi fu presto riconosciuto anche dall'Accademia della Crusca, nata ufficialmente nel 1582, pochi anni prima della morte di Cecchi: l'istituzione fiorentina si occupò infatti della pubblicazione delle sue opere e numerose citazioni dalle commedie confluirono nelle colonne del *Vocabolario della Crusca*, a fornire attestazioni d'uso di proverbi ed espressioni popolari. Oltre a ciò, l'«esibito virtuosismo linguaiolo»³⁵ delle opere teatrali di Cecchi venne stimato degno di entrare a far parte dei *curricola* scolastici del giovane Regno d'Italia: il ministro Baccelli, infatti, con il Regio Decreto del 1881, inserì

³² Giovan Maria Cecchi., *Ragionamenti spirituali*, con introduzione e note a cura di Konrad Eisenbichler, Ottawa, Dovenhouse Editions Canada, 1986, p. 23.

³³ Id., *Lezione o vero Cicalamento di Maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri, letta nell'Accademia della Crusca, sopra 'l sonetto Passere, e Beccafichi magri arrosto*, Firenze, per Domenico Manzani, 1583, p. 5.

³⁴ A confutare tale lettura del trattato dantesco è dedicata anche la lettera scritta da Manzoni nel 1868 circa il *De vulgari eloquio* e pubblicata sul giornale «La Perseveranza» di Ruggero Bonghi.

³⁵ Claudio Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993, p. 72.

Cecchi nel canone di autori da studiare in quanto espressione della vivacità della lingua toscana, scelta appunto come modello per la nascente lingua comune nazionale.

I notabilia alla Dote

L'intero *corpus* delle commedie di Cecchi fu studiato anche dal sodale di Manzoni, Tommaso Grossi, che dalla *Dote* (1544) trasse numerose citazioni per gli spogli del *Sentir messa*.³⁶ Altre cinque citazioni tolte dalla commedia e non contrassegnate da particolari segni di lettura confluiscono negli spogli raccolti negli *Scritti linguistici* (Dal «*Fermo e Lucia*» alla *Ventisettana. Spogli dalla Crusca*): «Egli è meglio ch'io te lo dica in faccia, che dopo le spalle»;³⁷ «Oh pensa, se io l'avessi compera e non la volessi pagare, quel che tu diresti! poichè dando i danari *l'uno sull'altro* innanzi, tu mi fai tanto cordoglio attorno»;³⁸ «E feci anco questo di bene, che Federigo mi lasciò in mano, tanto lo lusingai e lo pregai, dugento e cinquanta ducati, che servissino per la sorella»;³⁹ «*Chi vuol far, vadia, e chi non vuol far, mandì*»;⁴⁰ «Se e' vuole, ben è; se e' non vuole, amici come prima, e più se si può» e «... ma ci sarà degli altri, che parrà loro forse altro giuoco»;⁴¹ «O, ottocento (scudi vale il podere) sì; che ogni grillaia, pur che la sia *qui sulle porte*, come questo, vale cinquecento, o seicento». ⁴²

Nonostante i segni di lettura espliciti siano, per questa commedia, esigui, Manzoni trasse da essa sei giunte alla sua *Crusca* veronese.

1

Man. [...] Egli aveva prima rotta la scopa insino vivente il padre, che so ben io, ch'e' se ne dolse meco molte volte. E quando s'ebbe a mettere quel mantello della libertà, e che e' seppe che suo padre era morto, e' non l'arebbono tenuto le catene; i' ti so dire, che non ne bisognò più: e' si dette a spendere, a gettar via, a farsi beffe di me e di chiunque lo riprendeva, e,

³⁶ Cfr. *SL* II, pp. 409-412, nn. 412-470.

³⁷ *Ivi*, p. 13, n. 48.

³⁸ *Ivi*, n. 49.

³⁹ *Ivi*, n. 50.

⁴⁰ *Ivi*, n. 51.

⁴¹ *Ivi*, n. 52.

⁴² *Ivi*, n. 53.

stimandoci tutti il terzo piè ch'egli non aveva, fece faccia di pallottola, dandola per il mezzo senza un minimo rispetto. [...] [p. 10]

I maiuscola a margine.

Manzoni trascrive la citazione in corrispondenza della voce *Catena* della *Crusca*, in postilla alla locuzione «*Pazzo da catena*» (p. 88); medesima citazione compare anche negli *Spogli dalla Crusca*⁴³ e nella *Verifica dell'uso toscano. Collaborazione con Cioni e Niccolini*: in questo caso Manzoni sottopone all'esame dei suoi collaboratori toscani l'espressione «*Non mi terrebbbero nè anche le catene*»; locuzione che non solo viene dichiarata ancora in uso, ma a cui viene aggiunto anche il modo, giocato sulla figura della reticenza, «*Non mi terrebbe non so cosa mi dire*».⁴⁴

I notabilia agli Incantesimi

Rispetto al numero di *notabilia* o citazioni confluite nelle postille manzoniane alla *Crusca* (10), la commedia (rappresentata nel 1547) pare aver offerto più spunti a Grossi, che riporta diversi *excerpta* nei suoi spogli per il *Sentir messa*.⁴⁵

Concordanze tra notabilia, Crusca e romanzo

1

Bal. Oimè! Sfuma, vedi di rappacificarlo, ch'io son rovinato.

Sfu. Stramba, quel che è stato è stato,⁴⁶ ogniuno è di carne; Baldo è pure stato tuo padrone, e vuolti bene; i' voglio che voi rimettiate le vostre differenze in me. [p. 69]⁴⁷

⁴³ Ivi, n. 47

⁴⁴ Ivi, p. 106, n. 317.

⁴⁵ Cfr. *SL* II, pp. 413-414, nn. 501-525.

⁴⁶ Il modo di dire è registrato dal GDLI al lemma *Essere*: «*Quel che è stato è stato*: non pensiamoci più, mettiamoci una pietra sopra».

⁴⁷ Con orecchia della pagina.

Manzoni aggiunge la citazione sottolineata alla voce *Essere* della *Crusca* (p. 208); il modo di dire si trova anche negli *Spogli dalla Crusca*⁴⁸ e nel *Vocabolario dell'uso fiorentino. Maniere di dire fiorentine*.⁴⁹

La sentenza popolare, nella medesima forma trovata nel testo comico, era già presente, in più occorrenze, nella Prima minuta. In *FL* II, X 22 l'espressione è pronunciata da Lucia, che la utilizza quasi in tono liberatorio al termine dell'infernale viaggio in carrozza con i bravi del Conte del Sagrato: non appena vede la vecchia serva che dovrà occuparsi di lei, infatti, la paura si dilegua e inutili sarebbero ulteriori recriminazioni: «non dite niente, interrompe, quel che è stato è stato, purchè mi lascino venire con voi». Tono assolutorio è assunto dalla locuzione idiomatica anche in *FL* III, VIII 74. In questo caso essa è inserita nel racconto del mercante all'osteria, che riferisce la suasoria dei canonici invocati per sgomberare la folla dei facinorosi durante l'assalto ai forni: «Via, tornate a casa, da bravi, che quel che è stato è stato».

Le ultime due occorrenze del proverbio nel *Fermo e Lucia* si collocano sul finire del romanzo, in *FL* IV, IX 26 e 44, quando ormai la matassa degli eventi deve dipanarsi. Nel primo caso la locuzione è inserita nel volitivo discorso di Fermo a don Abbondio; interessante in questo luogo la reiterata associazione del modo di dire all'avverbio *basta* e all'indugio descrittivo sul tono «risoluto» assunto dal giovane, ormai non più disposto, dopo la morte del maggior impedimento alle sue nozze, don Rodrigo, a tollerare i temporeggiamenti del curato: « – Basta, soggiunse Fermo con quel tuono risoluto che spiaceva tanto al suo ascoltatore; basta quel che è stato, è stato, ma finalmente quel che si doveva fare prima, s'ha a fare ora, e si farà». Quasi riecheggiando il tono di ammonimento usato da Fermo verso di lui, nel prosieguo del capitolo è proprio don Abbondio a impiegare la locuzione proverbiale perdonando, non prima di ricordarla «in atto di amichevole rimbroto», la «sorpresa» del matrimonio clandestino: «basta non ne parliamo più; quel ch'è stato è stato».

Rispetto alla Prima minuta, nella successiva fase revisionale diminuiscono le occorrenze del modo di dire che, confermato dal testo di Cecchi, negli *Sposi promessi* compare in soli due passi, mantenuti anche in *Fe* e *Q*. In *Sp* XXIV 73 Agnese, che grossolanamente interpreta la gerarchia tra don Abbondio e il cardinale Borromeo in termini di «rapporti

⁴⁸ *SL* II, p. 15, n. 75.

⁴⁹ *Ivi*, p. 994, n. 26.

elementari e semplificati di autorità e punizione» (Pampaloni, in Poggi Salani), interviene nel discorso del porporato per tentare di evitare al curato una severa e meritata reprimenda: «non ho parlato per questo: non lo sgridi, perchè già quel ch'è stato è stato, e poi non serve a nulla». Il modo di dire, oltre a farsi espressione della *Weltanschauung* della donna, che legge la realtà attraverso il filtro della saggezza popolare, si pone in correlazione con il precedente «ed è nato quel che è nato» pronunciato dal cardinale Borromeo: così facendo Manzoni rende quindi omogeneo il tessuto linguistico del dialogo, riducendo la distanza tra la voce dell'alto prelato e quella della umile donna del popolo. La seconda e ultima occorrenza del proverbio si situa, come nella Prima minuta, verso la fine del romanzo, in sintonia con il valore conclusivo e riassuntivo implicito nella locuzione stessa. In *Sp* XXXVI 42, infatti, Renzo impiega il proverbio nella sua dimostrazione della razionalità dello scioglimento del voto di Lucia: se infatti i due non si sposeranno, il «poverino» don Rodrigo, morto di peste, non avrà modo di espiare il suo male: «Che se voi vi mettete alla ragione, allora tutto è come prima, quel ch'è stato è stato, egli ha avuta la sua pena di qua...».

2

Gis. Dove mena costei la Violante a questa ora?

Nob. I' so che l'era figliuola d'una vedova, e che ella stava costì volto il canto al terz'uscio: domanderenne quivi, e ci diranno, dove il marito sta ora a casa. [p. 73]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Manzoni riporta l'*exemplum* di Cecchi alla voce *Canto*, «*Per Capo di strada*», della *Crusca*. Nella *Verifica dell'uso toscano. Collaborazione con Cioni e Niccolini* i due fiorentini rispondono con la citazione da Cecchi al quesito manzoniano circa l'esattezza del modo «*Qui, voltato il cantone*».⁵⁰

Interessante in questa citazione l'attenzione manzoniana per il fenomeno, tipicamente toscano e documentato sin nelle più antiche testimonianze letterarie italiane, per cui i «participi deboli della coniugazione in *a* possono venire sostituiti da aggettivi verbali (forme accorciate, participi senza

⁵⁰ Ivi, p. 85, n. 101.

suffisso)», ⁵¹ come appunto *volto* per *vollato*; fatto questo che suole verificarsi più frequentemente presso gli scrittori in prosa che nei poeti e, nella fattispecie, in quegli autori che, come Manzoni, «inclinano alla lingua quotidiana». ⁵² Rispettando l'esempio di lingua parlata offertogli da Cecchi, Manzoni impiega tale aggettivo verbale sia nella Seconda minuta che nella Ventisettana. In *Sp* XXXIV 6, infatti, si legge che Renzo, ramingo per le vie di Milano, «Volto l'angolo del bastione, gli scoperse, la prima cosa, sulla spianata dinanzi alla porta, un casotto di legno». Nella Quarantana, però, se si assiste al recupero della voce *canto* invece di *angolo*, si verifica altresì la sostituzione del verbo *voltare* con *passare* – per quanto in Q VII 62 (e già in *Sp*) avesse usato «Voltò il canto» – e il ritorno quindi alla forma regolare del participio passato: «Andò avanti e, passato il canto del baluardo, [...]».

Concordanze tra notabilia e Crusca

1

Nic. No no, maestro; cacasanguel! i' non voglio vostri spiriti in corpo, s'io potrò far altro, ch'io ve-ggo che lavori e' fanno fare: io m'ero fermo a veder le raccoglienze, che si facevan insieme e ella, e la mia figliuola; se le fussino state sorelle, non arebbon fatto più; quantunque la mia stava un poco così salvatichetta, come quella che non la conosceva; ma la Violante se gli appiccò al collo, e dettegli un baciozzo saporito, che si sarebbe appiccato a uno petto di ferro. [pp. 74-75]

I maiuscola a margine.

Alla voce *Lavoro* della *Crusca* Manzoni aggiunge la citazione «i' non voglio vostri spiriti in corpo, s'io *potrò* far altro, ch'io veggo che lavori e' fanno fare» per aggiungere al lemma l'accezione di «Lavoro pure per, cosa, bisogna, fatto» (p. 307).

⁵¹ Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969, II, § 628.

⁵² *Ibidem*.

I notabilia ai Dissimili

Anche questa commedia fu oggetto dell'attento studio di Grossi, che se ne servì per gli spogli linguistici del *Sentir messa*.⁵³ Le trentuno citazioni trascritte da Manzoni in margine al vocabolario rendono *I dissimili* – commedia ispirata agli *Adelphoe* terenziani e rappresentata nel 1548 – l'opera più presente, tra quelle del *Teatro comico fiorentino*, nelle postille alla *Crusca*.

Concordanze tra notabilia, Crusca e romanzo

1

Fil. E che gli manca a far questo, altro che 'l volere? Egli è ricco più di me: egli ha un figliuol maschio come me, egli è più giovane di me; e contuttociò egli è sempre pieno di fastidj, di travagli, e di pensieri; che non ne arebbe pur uno, s'egli intendesse il modo del vivere. Il che non solo egli non fa, anzi è di tanto più strano e scortese, che e' non ha bene per se, nè lascia avere a quel povero giovane del figliuol, che gli è restato: che per Dio me ne vien talor un dolor di morte, veggendo come e' lo manda vestito grettamente, come egli lo allieva salvatico, solitario, e malcreato, faccendolo stare in villa sempre, sgridandolo, e togliendoli animo; ed egli, che è il miglior figliuolo del mondo, sta ubbidiente in una servitù peggio che in catena: e andate a dire a Simone, tu fai male; e' metterebbe a romore il mondo. [pp. 8-9]

I quattro *notabilia* sono fiancheggiati da altrettante *I* maiuscole e la pagina è piegata con un'orecchia.

La porzione di testo da *egli a pensieri*, è aggiunta in postilla alla voce *Fastidio* della *Crusca*, nell'accezione di «*Noia, Tedio, Rincrescimento*» (pp. 235-236); nel trascrivere, però, Manzoni modifica la forma plurale, mutandola da *fastidj* a *fastidii*.⁵⁴

Anche il lemma *Pensiero* della *Crusca* viene postillato con il *tricolon* pronunciato da Filippo (che Manzoni riporta però in un diverso ordine:

⁵³ Cfr. *SL* II, pp. 416-417, nn. 561-596.

⁵⁴ Si ricordi per inciso l'eliminazione, nella Seconda minuta, del grafema *j* per il plurale dei sostantivi in *-io* (per un elenco esaustivo delle forme, cfr. *Gli sposi promessi*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, p. XXXII).

«egli è sempre pieno di travagli, di fastidii e di pensieri»), come attestazione del valore del termine «Per cura, sollecitudine, negozio, e sim.» (pp. 393-394).

La terza sottolineatura, oltre a comparire negli *Spogli dalla Crusca*,⁵⁵ costituisce il testo della postilla manzoniana al lemma *Intendere* del vocabolario, a chiosa del significato che il verbo può assumere di «*Avere esperienza, e cognizione, e in questo signific. si usa anche neutr. pass.*»; Manzoni annota quindi la locuzione «Intendere il modo del vivere», cui seguono la citazione dalla fonte e un confronto con il milanese: «(mil[ane]se: se sapesse fare a stare in questo mondo)» (p. 294). La citazione da Cecchi è inoltre riportata nella *Verifica dell'uso toscano. Collaborazione con Cioni e Niccolini*, che confermano che anche questo modo di dire «è vivo, come ‘saper vivere’, ‘sapere il viver del mondo’; e questo forse è il più comune».⁵⁶ Anche l'ultima citazione è presente nelle postille alla *Crusca*, in margine alla studiattissima voce *Andare* (p. 24).

I termini *fastidio* e *pensiero*, intesi nell'accezione figurata testimoniata nel testo della commedia e riconosciuta da Manzoni nelle postille, sono frequentemente impiegati sin dal *Fermo e Lucia* e vengono poi mantenuti, anche all'interno di locuzioni idiomatiche (*dare fastidio*, *dare pensiero*, ecc.) fino alla Quarantana.

Già nel *Fermo e Lucia* fa la sua comparsa la locuzione *sapere il vivere del mondo*, variante (con il verbo *sapere* che, comune al milanese, viene poi confermata anche dai fiorentini Cioni e Niccolini) dell'espressione *intendere il modo del vivere* ricavata dal testo comico. Se dubbio è l'inserimento già in Prima minuta in *FL* I, I 33 (gli editori pongono a testo «il Signor Curato sa che noi siamo galantuomini», riportando a piè pagina, da inserire dopo *sa*, la lezione «il vivere del mondo», a indicare l'incertezza se l'espressione appartenesse già a *FL* o fosse correzione successiva di *Sp*), certa è la presenza del modo di dire in *FL* II, VIII 15: «ella deve sapere quanto il mio padrone sia cortese coi gentiluomini che sanno il vivere del mondo». Tra queste due occorrenze solo la prima, collocata nel celeberrimo incontro tra i bravi di don Rodrigo e don Abbondio, rimane inalterata fino in Q.

L'espressione fraseologica *andare a dire* trova invece accoglienza a partire dalla Seconda minuta. In *Sp* XIV 11 essa è inserita nell'accorato quanto confuso primo discorso pubblico di Renzo alla folla: nonostante il

⁵⁵ *SL* II, p. 15, n. 78.

⁵⁶ *Ivi*, p. 85, n. 102.

suo intento sia ingenuamente politico, al giovane non vengono in mente che riferimenti biblici, riconducibili sia al recente incontro con l'Azzeccagarbugli che alla lunga frequentazione delle funzioni religiose: «Ora andate mo dai dottori, scribi, e farisei, a dire che vi facciano far giustizia secondo che canta la grida». Nella Quarantana Manzoni elimina il ridondante e dialettale avverbio *mo* (già compreso in *ora* e sistematicamente cassato dall'edizione definitiva):⁵⁷ «Ora, andate a dire ai dottori, scribi e farisei [...]». Una seconda occorrenza si riscontra in *Sp* XXIV 29, nel monologo interiore di don Abbondio, che riflette egoisticamente sulle conseguenze della conversione dell'Innominato: «Ho da andare a dire io che sono venuto qui per comando espresso di sua signoria illustrissima, e non di mia volontà?»; nel passo corrispondente di *Q* l'espressione viene mantenuta e l'unica correzione riguarda la sostituzione del costrutto perifrastico 'avere e infinito' con il sintetico *dovere*: «Devo andar io a dire [...]?».

2

Fil. Alberto, sapete voi quel ch'io v'ho a dire? se noi non possiamo avere in questo mondo tutti li contenti, che noi vorremmo; ingegnamci questi quattro di, che noi ci abbiamo a stare, d'aver manco scontenti che sia possibile, pigliamoci il mondo come e' viene, e chi non vuol la reità, la rifiuti. [p. 12]⁵⁸

I maiuscola a margine.

Il modo di dire sottolineato, presente negli *Spogli dalla Crusca*,⁵⁹ si incontra anche in postilla alla voce *Dì*, «*per Vita*», della *Crusca* (p. 157), che non registra tale locuzione.

Il popolare invito al *carpe diem*, assente in *FL*, viene impiegato in un unico luogo del romanzo, in *Sp* XXXVIII 27, nel dialogo, intessuto di espressioni popolari, tra don Abbondio, Agnese e Renzo. Il curato, al quale la notizia della morte di don Rodrigo ha donato una «disinvoltura» che si esplica non solo nei comportamenti ma anche in una aumentata licenza verbale, così giustifica il suo faceto accenno alla possibilità che anche Agnese e la mercantessa, vedove, possano vivere una seconda giovinezza e risposarsi, ora che l'epidemia di peste è cessata e la normalità

⁵⁷ Cfr. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 47.

⁵⁸ La numerazione delle pagine è erronea, in verità sarebbe p. 11.

⁵⁹ *SL* II, p. 15, n. 79.

del quotidiano pare ristabilita: «Sicuro che ho voglia di ridere: e mi pare che sia ora finalmente. Ne abbiamo passate delle brutte, neh? i miei giovani; delle brutte ne abbiamo passate: questi quattro di che ci abbiamo a stare ancora si può sperare che vogliano essere un po' men tristi». Il proverbio, che in *Sp* ricalcava *verbatim* la lezione di Cecchi, si mantiene anche in Fe e in Q, sebbene nell'ultima redazione Manzoni, privilegiando l'uso più comune, corregga *dì* con *giorni*.

3

Fil. Le furie, e le parole sue ordinarie. Nel vero i' non vo' dire che questa cosa, che Alessandro ha fatta, non mi sia dispiaciuta: tuttavolta i' non l'ho voluto dimostrare a costui, nè mai gnene do una vinta; perchè gli è di tanta acuta collera, che, ogni poco che io ve lo riscaldassi su,⁶⁰ e' correrebbe pazzo per Firenze [...].⁶¹ [p. 16]

Con questa battuta di Filippo, Manzoni postilla sia la locuzione *Dare vinto* («*Conceder vittoria*») della *Crusca* che il lemma *Uno*, cui aggiunge l'interessante variante al femminile: «*Una*, sottinteso un sostantivo ha un ufficio speciale in frasi negative = Talvolta anche non si saprebbe dire quale sia il sottinteso», come nel caso del passo di Cecchi, che viene trascritto di seguito (pp. 148 e 568).

Per quanto non venga sottolineata, l'espressione «Posar l'animo» ricavata dalla battuta in esame viene aggiunta da Manzoni in postilla al lemma *Animo* della *Crusca*, con tanto di felice riscontro con il milanese: «sodass = mett giò el coo = quietass» (p. 31).

Sebbene nota sin ai tempi della postillatura della *Crusca*, la locuzione *darla vinta* trova accoglienza nel romanzo solo nella Quarantana. In Q XVIII 11 l'espressione è utilizzata nella registrazione degli iracondi pensieri di don Rodrigo, che certo non può tollerare lo scherno conseguente al fallimento del suo tentativo di rapire Lucia: «Dandola vinta a un villano e a un frate! Uh!». L'espressione di disappunto, che trova eco nell'interiezione *uh*,⁶² sostituisce lo «Smaccato» di *Sp* e Fe.

⁶⁰ La *Crusca* certifica che il verbo *riscaldare* «in signif. neutr. pass. vale Sollevarsi, Adirarsi»; la compilazione non registra però la forma fraseologica con la preposizione *su*, usata evidentemente da Cecchi come forma colloquiale.

⁶¹ Con orecchia della pagina.

⁶² Cfr. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 44.

Per quanto riguarda la seconda sottolineatura, invece, è da segnalare che nel romanzo è di preferenza impiegato non tanto il verbo *riscaldare* quanto piuttosto il participio da esso derivato, *riscaldato*, con valore aggettivale (4 le occorrenze in *Sp*); l'impiego più interessante risulta quello di *Sp* XVIII 41: «Per la verità, debbo dire che il torto non è dalla parte di Rodrigo; ma è riscaldato, e come dico, altri che il signor zio non può ...».

4

Sfa. Eh vatti a impicca; i' non vidi mai il più magro di parole. [p. 36]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Insieme a citazioni dalla *Spiritata* e dalla *Pinzochera* del Lasca, Manzoni ricopia anche l'attestazione di Cecchi nella sua postilla alla voce *Andare* della *Crusca*, a testimonianza di una gradita concordanza tra fiorentino e milanese: «Nell'uso volgare di Lombardia, l'imperativo *va*, quando serva a comandare una azione, soffre che il verbo indicante questa sia pur esso imperativo, quantunque preceduto dal segnacaso *a*. Questo idiotismo è pur toscano» (p. 23).

La rude ingiuria «Vatt'impicca» (senza quindi il «segnacaso *a*») è impiegata da Manzoni anche per tradurre l'«*I in crucem*» dell'*Asinaria* e il «*Quin tu te suspendis*» (in questo caso Manzoni omette l'elisione, «Vatti impicca») dei *Menaechmi* di Plauto.⁶³ «Dammi il danaro, e poi vatti impicca» è inoltre il testo di una terza postilla manzoniana a Plauto, in corrispondenza del verso, ora tratto dallo *Pseudolus*, «*Si mihi argentum dederis, te suspendito*».⁶⁴ Come si evince, quindi, l'ingiuriosa esclamazione si dimostra estremamente versatile e adatta a dar voce ai coloriti moti d'ira di cui abbonda la commedia latina che, ricca di furfanti e sicofanti, ha poi dettato il canone di tutta la tradizione successiva.

Non pare che nel romanzo la forma imperativa di *andare* seguita dalla preposizione *a* e da un altro imperativo abbia avuto esito. Le uniche due occorrenze che potrebbero avvicinarsi a questo costrutto sono quelle, per altro tra loro concatenate, di *Sp* XI 12 e di *Sp* XXI 11. Nel primo caso «Va, dormi, povero Griso, che tu dei averne bisogno» (cui fa eco, poche righe sotto «Va, dormi per ora», quando in *FL* II, VII 10 si aveva il semplice «Dormi, povero Griso, dormi») è «il congedo replicato che il narratore in persona rivolge al Griso, per canzonarlo dopo il fallimento della sua

⁶³ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., pp. 234 e 246.

⁶⁴ Ivi, p. 262.

impresa» (Nigro), mentre nel secondo riscontro, «No: va riposa», si riconosce «il congedo-premio» dell’Innominato nei confronti del Tanabuso (Nigro). Analizzando con grande acribia i diversi stadi redazionali del primo passo in analisi, Nigro giunge alla conclusione che le «virgole del manoscritto sono un errore, del quale Manzoni si accorse sulle bozze» e che di conseguenza l’autore avesse sicura «pratica del diffusissimo costruito con imperativi coordinati (senza virgola intermedia)». ⁶⁵ Se nel manoscritto infatti si legge «Va, dormi [...] Va, dormi» e nella Copia Censura «Va; dormi [...] Va, dormi», Manzoni deve essere intervenuto sulle bozze di Fe per eliminare la punteggiatura e omologarla al «va riposa» del cap. XXI. Dal momento che la Ventisettena rispetta la volontà dell’autore, inappropriato pare a Nigro l’intervento filologico di Chiari e Ghisalberti, che correggono la stampa pubblicando la lezione del manoscritto, senza peraltro renderne conto in apparato.

Nella revisione definitiva, però, questi arcaici (ma al contempo tipici del parlato) «imperativi paralleli» ⁶⁶ – modellati non tanto sui testi comici cinquecenteschi quanto piuttosto sul «va dormi» di *Decameron* II, 5, la novella di Andreuccio da Perugia – vengono sostituiti con il più regolare ‘a + infinito’ («va’ a dormire»), secondo la costruzione già impiegata nelle altre occorrenze dell’imperativo di *andare*. Medesima correzione interessa anche *va dormi* (che in *FL* era soltanto «dormi»), che viene trasformato in «va’ a riposarti».

5

Alb. E in vero che, se non fusse l’obbligo che io tengo con la persona ingiuriata, e l’amor ch’io porto a voi, o io non mi sarei impacciato di ragionarne, o io l’arei presa per un altro verso. ⁶⁷

Sim. Compare, se nissuno de’ mie’ figliuoli, che so che non posson venirmi questi rammarichi per conto d’altri, ha ingiuriato voi o altri, e’ me ne duole.

⁶⁵ *I romanzi. I promessi sposi* (1827), con saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, pp. LI-I.

⁶⁶ Gianfranco Folena, *Note sintattiche*, in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di Gianfranco Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, p. 382.

⁶⁷ Al lemma *Verso* della *Crusca* si trovano le espressioni: «Fare una cosa pel verso, vale Farla co’ debiti modi, nella forma, che più conviene» (con un esempio cavato dalla *Pinzochera* del Lasca) e «Pigliare una cosa pel verso suo, o Pigliare il verso d’una cosa, o in una cosa, vale Trattarla in forma da trarne profitto, Riuscirvi con felicità».

Alb. La ingiuria in vero è grandissima, e, per dirne come io la intendo, Alessandro è vostro figliuolo, ma egli non ne fa ritratto.⁶⁸[p. 40]

In corrispondenza del lemma «BOUT. (*Par le bon*) Métaphore empruntée du dévidage. On appelle dans un écheveau le *bon bout*, le seul par lequel on puisse commencer, si l'on veut dévider sans perte» del *Dictionnaire des proverbes français* di Mésangère (p. 107), Manzoni annota alcune proposte di traduzione in toscano, aiutato in questo caso dalla corrispondenza quasi letterale tra francese e italiano: «Pel verso. Pel suo verso. Met. Presa dal panno»;⁶⁹ forma quindi simile a quella sottolineata anche nella commedia cinquecentesca.

La locuzione metaforica viene reimpiegata nel romanzo, anche se nella variante postillata sul *Mésangère* piuttosto che in quella ricavata dalla commedia, in tre occorrenze, sia con il verbo toscano *pigliare* che con *prendere* (la cui correttezza all'interno di tale modo di dire è comunque certificata dal passo della commedia di Cecchi). Nonostante Cioni e Niccolini confermino⁷⁰ che per tale locuzione il verbo da prediligersi è *pigliare*, Manzoni privilegia l'alternativa *prendere*.⁷¹

La prima occorrenza della locuzione, e l'unica che presenti il verbo *pigliare* (corretto però in *prendere* nella Quarantana), si trova nella registrazione dei pensieri del padre guardiano del convento in *Sp* IX 39; le altre due si rintracciano invece nella risposta di don Abbondio al cospetto del cardinale Borromeo in *Sp* XXIII 37 e nell'*incipit* narrativo di *Sp* XXXVIII 2.

Il padre guardiano, giudice «di buon senso ma di facile contentatura» (Poggi Salani), così riassume le sue osservazioni su Agnese: «Curiosa

⁶⁸ A margine si osserva un tratto verticale. Il lemma *Ritratto* della *Crusca* registra il modo di dire «*Far ritratto d'alcuna cosa, o da alcuna cosa, o ad alcuna cosa, vale Mostrarsela somigliante, Non degenerare da quella*».

⁶⁹ Claudio Cianfaglioni, *Vox populi vox Dei? Proverbi e locuzioni idiomatiche nei «Promessi sposi»*, San Martino delle Scale, Abadir «Officina della memoria», 2006, p. 193.

⁷⁰ *SL* II, p. 96.

⁷¹ Manzoni preferisce infatti restringere l'impiego della forma prettamente fiorentina *pigliare* – per la quale il *Novo vocabolario* precisa che «esprime per lo più una certa forza, violenza, astuzia che non è in *Prendere*» – «in accezioni di particolare concretezza o espressività e in situazioni colloquiali, sostituendolo altrove anche quando era d'uso formulare» (Nencioni, *La lingua di Manzoni*, cit., p. 259).

davvero! Ma se si vuol saperla pigliare pel suo verso, e allora uno le fa fare ogni cosa».

Molto simili sono le parole di don Abbondio a proposito di Agnese, personaggio che al meglio incarna un certo *animus* popolare, con il suo essere sì incolta, ma non per questo meno saggia e anzi capace di furbizie inaspettate. La locuzione torna anche nell'ultimo capitolo, quando Manzoni deve spiegare al lettore il motivo per cui Renzo non pare risentito, dopo le sue innumerevoli peripezie, della rustica accoglienza riservatagli da Lucia: «prese benissimo la cosa pel suo verso; e, come fra gente educata si sa far la tara ai complimenti, così egli sapeva e capiva quel che voleva esser sotteso a quelle parole».

Tutti i passi sopra esaminati non subiscono variazioni nelle due redazioni a stampa, eccezion fatta per il consueto ammodernamento di *pel* in *per* nella Quarantana.

6

Sim. Ed ha tanto che voi sapete, compare, questa cosa, e non me n'avete avisato prima?

Alb. Niente, compare; i' l'ho saputa or ora qui da costui, il quale da parte della Gostanza me l'è venuto a dire, che gnene ho detta una gran villania; che me l'avevano a dire il primo dì.

Sim. Bella cosa! sciagurati, tenete una cosa simile segreta tanto tempo.

Cre. E' fu lui, che noi non volevamo noi.

Sim. E' fu lui, e' fu lui; se egli stesse a me, i' vedrei chi fu. [pp. 41-42]

A margine dello scambio concitato tra Crema e Simone, Manzoni traccia una *I* maiuscola che interessa entrambe le battute; la pagina è piegata con un'orecchia.

La porzione sottolineata è ricopiata da Manzoni in postilla alla voce *Essere* della *Crusca*, in quanto fornisce un mirabile e icastico *exemplum* del modo «Essere stato, in un certo modo ellittico vale essere il colpevole, quegli che ha fatto il male» (p. 205).

Un'eco di questa enfatica accezione del verbo *essere*, giocata sull'ellissi, si riscontra in *Sp* XXXV 36, nel minaccioso sfogo contro il reo don Rodrigo pronunciato da Renzo alla presenza di fra Cristoforo nel lazzaretto: «quel birbone, che se non fosse stato egli, Lucia sarebbe mia da venti mesi»; in *Q* la forma rimane, con l'unica modifica, estesa a tutto il romanzo, della

sostituzione del pronome *egli* con *lui*, «forma accusativa tonica»,⁷² estesa già nel XV secolo, contro i pareri dei grammatici (tra cui Varchi), in funzione di soggetto.

7

Sim. Almeno infino a domattina?

M.D. Messer no; tenete, leggete la lettera: secondochè mi dice chi me l'ha recata, i' non posso badare un'ora; fate voi, e' m'ha a fatica dato tanto spazio, che i' son venuta infin qui a favellarvi.

Sim. O Dio! i' son pur nato per essere il zimbello della fortuna io.

M.D. Che avete voi?

Sim. Quanto è, che voi aveste questa lettera?

M.D. Vedete, i' non ho fatto altro che vestirmi presto presto, e venire infin qui a voi.

Sim. Chi ve l'ha portata?

M.D. Un mandato del mio marito, che è venuto qui a posta per me.

Sim. Conoscete voi questo mandato voi?

M.D. Messer no, ma gli è venuto da parte sua. [p. 47]⁷³

«Messer no; tenete» è porzione trascritta da Manzoni per fornire un'esemplificazione all'accezione imperativa, certificata dalla *Crusca*, del verbo *tenere*: «*Pigliare, Prendere; ma non si usa, se non imperativamente*» (p. 530).

L'impiego fatico dell'imperativo *tenere* era noto a Manzoni anche nel momento della stesura della Prima minuta, come si evince da *FL* I, III 27: «È un caso chiaro, deciso in una grida, confermata da una grida, tenete, dell'anno scorso, dell'attuale sig. governatore del Ducato di Milano». L'intercalare impiegato in questo passo dall'avvocato Azzecca-garbugli viene confermato anche in *Sp* III 20, dove però Manzoni lo inserisce dopo i puntini di sospensione e come anticipazione del successivo «Adesso adesso, vi faccio vedere e toccar con mano». In Q, invece, al periodo viene conferito un andamento ancor più franto, e *tenete* è sostituito con un riempitivo meno marcato: «È un caso chiaro, contemplato in cento gride, e ... appunto, in una dell'anno scorso, dell'attuale signor governatore. Ora vi fo vedere, e toccar con mano».

Nella Seconda minuta (*Sp* VI 37) si registra un altro simile riscontro del verbo *tenere*, sempre all'interno di un dialogo e dopo una pausa, questa

⁷² Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit, II, § 436.

⁷³ Con orecchia della pagina.

volta però in una battuta pronunciata dall’umile Agnese: «La legge l’hanno fatta gli altri come hanno voluto; e noi poverelli non possiamo capir tutto. E poi quante cose ... tenete; gli è come dare un pugno a un cristiano [...]». In questo caso la correzione di *tenete*, che serviva per destare l’attenzione dell’interlocutore e introdurre l’*exemplum*, avviene già in Fe, dove Manzoni lo sostituisce con il più diretto avverbio presentativo *ecco*.

L’unico impiego della forma imperativa esaminata che si mantiene fino in Q è quello di Sp XV 47: «“Voglio mostrarmi che mi fido di voi. Tenete, e fate presto,” disse il notaio, cavandosi di seno e consegnando con un sospiro a Renzo le cose sequestrate».

8

Alb. Che ci ha? che avete voi di nuovo?

Sim. Conoscete voi questa buona donna qui? [p. 48]

Uno dei punti sui quali Grossi insiste nella sua *Risposta* è proprio l’uso pleonastico del deittico *qui*; impiego che era stato giudicato come un «Lombardismo sgraziato» da Michele Ponza, grammatico torinese autore di numerose critiche linguistiche al romanzo di Grossi *Marco Visconti*. Citando un folto numero di *auctoritates* toscane (tra cui non manca l’*excerptum* sottolineato pure da Manzoni), Grossi allega il commento di Minucci a un passo tratto sempre dai *Dissimili* di Cecchi:

Questa schiera qui. La voce *qui* è superflua, bastando, per farsi intendere, il dir solamente *questa schiera* senza aggiungere la particella *qui*; ma non per questo il nostro poeta ha fatto errore, seguitando il nostro fiorentinismo usitatissimo, dicendosi comunemente, forse a maggior enfasi *questo negozio qui, questa cosa ch’è qui*, e simili [...].⁷⁴

Forte della concordanza tosco-milanese, anche Manzoni trova conferma dell’uso enfatico che della particella *qui* aveva fatto già nel *Fermo e Lucia*. In FL I, V 44 si legge infatti, nelle titubanti parole del podestà: «E poi, a me non compete di dar sentenza: sua signoria illustrissima ha già delegato un giudice ... qui, il Padre»; tale passo permane fino alla redazione definitiva di Q, a dimostrazione della vitalità del colloquialismo *qui*. A ulteriore esempio si può citare il passo di Sp IX 32, anch’esso approdato in Q: «ma

⁷⁴ SL II, pp. 504-505.

il padre Cristoforo, amico qui del padre guardiano, è religioso al pari di lui [...].».

9

Sim. O Dio! ecco qui, ecco questi sono gli allievi di Filippo. [p. 50]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La sottolineatura viene annotata da Manzoni in postilla all'avverbio *Ecco*, da intendersi, secondo la *Crusca*, come «*particella dinotante irrisione, per quello, che noi diciamo, Vedi, Considera*»; il postillatore, grazie alla fonte comica, può quindi segnalare la possibilità di rafforzare *ecco* con un altro avverbio, *qui* (p. 196).

Una similitudine con il passo della commedia si riconosce in *Sp* XXIII 65 (in associazione però al deittico *lì*), quando don Abbondio paragona l'Innominato, sulla cui recente conversione è quanto mai dubbioso, a «due figure simboliche antitetiche in materia di fede» (Poggi Salani): «Chi lo può capire? Ecco lì; ora pare sant'Antonio nel deserto, ora pare Oloferne in persona»; l'unica correzione in Q interessa la sostituzione del punto e virgola con la semplice virgola.

10

Sfa. Sempre mi avviene così; i' son la Maria pietosa, e vo' far bene e ajutar ogniuno; e i' son sempre quel, che do al cane:⁷⁵ che Diavolo? conoscevo io colui, che fusse un buffone, che facesse professione di uccellar voi e me? i' lo vidi così ben vestito, che io credetti ch'è' fusse qualche gran baccalare, e lo condussi a voi a fine di bene. [p. 57]

Manzoni non reimpiega letteralmente la locuzione idiomatica *dare al cane*, ma il testo toscano fornisce altresì conferma del valore metaforico di cui la singola voce *cane* può caricarsi: già nel *Fermo e Lucia*, infatti, essa compariva come forma di vituperio (*FL* I, VII 4; *FL* III, VII 85; *FL* I, I 74) e viene confermata sino in Q.

La locuzione dal tono familiare *a fine di bene* compare in un'unica occorrenza (con il troncamento davanti a vocale di *fine* in *fin*), in *Sp* XXVII

⁷⁵ La battuta si incontra anche in prossimità del lemma *Cane* della *Crusca*, a esemplificare il modo di dire «*Dare al cane, per Andarne colla peggio*»; di là dalla locuzione idiomatica, la singola voce *cane* «*talora si dice all'Uomo per villania*».

35 e rimane immutata fino alla Quarantana: «Se donna Prassede fosse stata mossa a trattar Lucia a quel modo da un qualche odio inveterato contro di lei, forse forse quelle lagrime l'avrebbero vinta e fatta tacere; ma parlando a fin di bene, toccava innanzi, senza lasciarsi smuovere». In questo caso, quindi, la locuzione è sapientemente usata con sfumature antifrastiche (proprio come nella commedia), in quanto il comportamento di Prassede, apparentemente volto a consolare Lucia, altro non fa che procurare alla giovane ulteriori angosce.

11

Sim. Tu l'hai detto, e io lo credo, e da ora innanzi ve', se tu me ne puoi cigner nessuna, cignemela; che io te la perdono. Ma lascian'ir questo, insegnami fratelmo, se tu lo sai. [p. 58]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La battuta di Simone è utile a Manzoni per aggiungere alla *Crusca* un altro valore che può assumere il verbo *insegnare*: «o indicare dove sia» (pp. 291-292).

Già in *FL* II, IX 74 si incontra una prima occorrenza dell'impiego del verbo *insegnare* con il valore di indicare una direzione. Questa è infatti la domanda posta con l'inganno a Lucia da uno dei bravi: «buona giovane sapreste voi insegnarci la strada di Monza». Sia in *Sp* che in *Q* il nesso *insegnare la strada* compare in numerosi luoghi, soprattutto durante le peregrinazioni dell'eroe errante Renzo per le vie dei tumulti milanesi prima e del contagio poi.

12

Ber. Sfavilla, tu non hai già più bisogno di me, n'è vero? [p. 65]

I maiuscola a margine.

L'interrogativa a coda di valore negativo (poiché a seguito di domanda di opposto segno) *n'è vero* potrebbe considerarsi tra quelle espressioni che, imparate sui testi dei comici cinquecenteschi, vengono inserite già nella fase finale della stesura della Prima minuta. Nel *Fermo e Lucia*, infatti, tale modo compare in una sola occasione, in *FL* III, VII 89: «Voi siete un buon figliuolo, n'è vero?»; passo che trova conferma addirittura nella Quarantana (*Q* XV 8). È solo però nella Seconda minuta che Manzoni

impiega l'interrogativa retorica, tratto così mimetico del parlato, con maggiore assiduità, in *Sp* VI 30 («N'è vero, Lucia?»); *Sp* XXIII 40 («Voi tornerete, n'è vero?»); *Sp* XXIV 62 («È in salvo, n'è vero?»); *Sp* XXIX 34 («e persevera, n'è vero?») e 37 («N'è vero che non somiglia»); *Sp* XXXVI 56 («Cose senza costrutto, n'è vero? Cose buone [...], che non sappiamo bene come s'hanno da fare ... n'è vero che son cose che non ponno stare?»). Si aggiungono in Q altre due occorrenze: Q XIV 56 («I poveri figliuoli, n'è vero? dico bene?») e Q XXXVIII 27, «Ne abbiamo passate delle brutte, n'è vero», dove la forma toscana va a sostituire il «neh?» di *Sp* e Fe.

13

Ales. Qual fanciulla, mio Padre?

Fil. La figliuola di Madonna Gostanza, la Ginevra, mi par a me che l'abbia nome; tanto che noi avremo nozze in vicinanza, e perderenci questa bella vicina. [p. 68]

Simile reiterazione enfatica del pronome dativale, adatta a rendere un maggiore effetto di colloquialità, viene sfruttata da Manzoni, anche se ancora nella Seconda minuta essa convive con una costruzione più rispettosa delle norme grammaticali. Se infatti in *Sp* XV 19 l'oste, nel suo acceso soliloquio lungo la strada verso il palazzo di giustizia – dove deve suo malgrado recarsi per denunciare Renzo – esclamava, tra sé e sé: «Che cosa importa a me che tu sia Taddeo o Bartolommeo?», nella Ventisettana l'interrogativa retorica viene modificata in: «Che cosa m'importa a me che tu sia Taddeo o Bartolommeo?»; la revisione finale, inoltre, porta all'ulteriore correzione del pronome interrogativo, ridotto al semplice *Cosa?*.

Diversa invece la situazione di *Sp* XVIII 36 nella sconsolata reazione di Agnese alla notizia dell'allontanamento forzato di padre Cristoforo, figura che nessun altro tra i padri cappuccini potrebbe sostituire. In questo caso, infatti, la forma con il doppio complemento di termine è già inserita nella Seconda minuta: «che cosa mi fa a me che uomo sia o non sia un altro, quando quel pover uomo che non c'è più era quegli che sapeva le nostre cose, e aveva fatti egli gli avvenimenti per aiutarci?». Immutata nella Ventisettana, l'esclamazione viene corretta solo in Q dove, oltre al consueto cambiamento del pronome interrogativo, viene anche introdotto il verbo *importare*, in sostituzione del più generico *fare*: «cosa m'importa a me [...]?».

Fil. O dirottelo io; lasciatoti andare, ma fattoti prima scorgere un furfante, e un da poco. Non è egli il meglio donar quel che non si può vendere, che averlo a dare a ogni modo? se questo fusse stato un parentado nuovo, o, io avrei cerco della dota, e stato un poco più sul tirato; ma in questo, dove egli ha conchiuso e avutone un figliuolo, che ci vuo' tu far altro, che far buon viso? e mostrar di fare, e farlo anco per amore quello che si avrebbe a far per forza? [p. 78]

I maiuscola a margine della sottolineatura e orecchia della pagina.

Anche se non sottolineata, Manzoni trascrive la citazione «se questo fusse stato un parentado nuovo, o, io avrei cerco della dota, e stato un poco più sul tirato» in corrispondenza della locuzione *Stare in sul tirato* della *Crusca*, definita come «*Tenere in soverchio prezzo la propria mercanzia*»; in un'aggiunta, riconosciuta seriore da Isella, il postillatore inserisce il riscontro con il proprio dialetto materno: «M[ilane]se: Star su: Star alto di prezzo» (p. 510).

Manzoni aggiunge poi la citazione sottolineata alla voce *Viso* della *Crusca* che registra il modo di dire «*Far buon viso, Mostrar buon viso, o simili, Mostrarsi amico*»; l'autore precisa però che tale locuzione «vale anche mostrar d'esser contento, quando la cosa è fatta», a dimostrazione della diversa sfumatura semantica che il modo può assumere cita il passo in esame e, infine, inserisce un confronto con il detto francese «*Faire bonne mine à mauvais jeu*» (p. 564).

Non impiegata nel *Fermo e Lucia*, la locuzione idiomatica *far buon viso* entra nel romanzo, in ben tre occorrenze, a iniziare dalla Seconda minuta. In *Sp* XXVII 8 essa compare nell'*excursus* storico circa l'assedio posto da don Gonzalo a Casale ed è inserita in un *tricolon* dal sapore popolare che icasticamente descrive l'atteggiamento di dissimulata condiscendenza tenuto dal governatore spagnolo nei confronti dell'alleato Carlo Emanuele che, a detrimento della Spagna, sta oltremisura espandendo le sue conquiste nel territorio del Monferrato. La narrazione da storica cede così quasi il passo al ritratto psicologico di Gonzalo, che «temendo, se faceva appena un po' di romore, che quel duca così attivo ne' maneggi e mobile ne' trattati come prode nell'armi si volgesse alla Francia, doveva chiuder l'occhio, rodere il freno, e far buon viso». Inalterato in Fe, in Q il *tricolon* subisce correzioni che lasciano intatto solo il primo membro, perfezionando l'equilibrio dell'espressione con riferimenti, naturalmente

metaforici, alla vista, al gusto e all'udito: «doveva chiudere un occhio, mandarla giù e stare zitto».

Modifiche subisce anche il monito di don Abbondio (maestro nell'arte di dissimulare) a Perpetua in *Sp* XXX 9: «Ricordatevi che qui bisogna far sempre buon viso, e approvare tutto quel che si vede»; in Q *buon viso* viene però rimpiazzato con «viso ridente». Ancora alla doppiezza di don Abbondio fa riferimento il terzo e ultimo reimpiego dell'espressione sottolineata: in *Sp* XXXVIII 13 il curato è disturbato dall'arrivo di Agnese e Lucia, «ma fece buon viso»; in Q l'espressione è mutata in «fece faccia tosta». Modificando la locuzione idiomatica Manzoni interviene in questo caso anche sulla descrizione dell'atteggiamento del curato: se il *buon viso* di *Sp* indicava la falsa benevolenza di don Abbondio, la *faccia tosta* di Q lascia immaginare un tentativo di mostrarsi impassibile e mascherare così il fastidio provato alla vista delle due donne. Oltre all'indifferenza ostentata, la locuzione prescelta implica anche una sfumatura di presunzione, come certificato dalla *Crusca*, che al lemma *Faccia* ricorda le espressioni «*Far faccia, vale Esser ardito, e presuntuoso; che anche si dice Far faccia tosta*».

Concordanze tra notabilia e Crusca

1

Sim. Che? questo ti par poco? Che diavolo vorrestù ch'egli avesse fatto? assassinato alla strada? egli può bene star poco a far anco cotesto, per via lo metti.

Fil. O tu sei indiscretol lascia ir le parole, che dispiacciono. [p. 13]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La voce *Stare* della *Crusca* segnala che tale verbo può presentare anche forme neutre assolute e passive, assumendo il valore di «*Indugiare, Badare, Intertenersi*». Alle attestazioni offerte dai compilatori (apprezzate da Manzoni, che ritiene «necessario» tale modo di dire, che ha un equivalente in milanese, «star dietro»), il postillatore aggiunge la battuta di Simone (p. 507).

2

Fil. Eccoci su quelle medesime; tu vivi all'antica, e non t'intendi delle cose d'oggi: gli uomini hanno a vivere di mano in mano secondochè si usa; questi ti paiono peccati gravi, e io ti dico che sono il contrario; e però è

bene, che tu faccia, come i' t'ho detto più volte: vivi e allieva il tuo a tuo modo, e lascia vivere e allevare il mio a mio modo, senza dartene briga; che tu vedrai, che io non l'arò poi allevato male.

Sim. Non per le forche.

Fil. P' non la vo' disputar teco, non me l'avessi dato.

Sim. Mal me ne sa.

Fil. Anzi, se tu avessi cervello, ti saprebbe mal delle stranezze, che tu hai fatte e fai a quell'altro poveretto, che tu tieni peggio che in catena; e lo lasceresti per l'avvenire far qualche giovanezza,⁷⁶ or che l'età gnene comporta. [p. 15]

Accanto alla prima sottolineatura Manzoni traccia una *I* maiuscola; la pagina è piegata con un'orecchia.

La citazione è altresì aggiunta da Manzoni alla voce *Contrario* della *Crusca* (p. 119).

3

Fed. O Sfavilla, ha'tu sentito? i' son rovinato.

Sfa. Ah poco animo! io racconterò il tutto, non dubitate. [p. 55]

I maiuscola a margine.

La citazione viene aggiunta da Manzoni alla voce *Animo* della *Crusca*, a esemplificare le locuzioni, ricordate dai compilatori, «*Di poco, o di grand'animo, D'animo* rimesso, *o di molto cuore, Timido, o Ardito*» (p. 31).

4

Fil. Non entriamo, Messer Alberto, che io sono invecchiato in corte, e per avventura vi vincerei: andiamo piuttosto, siccome era nostro proposito, a parlare a cotesta vostra cugina.

Alb. Per certo che voi la tornerete da morte a vita.⁷⁷ [p. 61]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Il modo di dire è aggiunto da Manzoni alla voce *Tornare* della *Crusca*, che appunto difettava di tale proverbio (p. 540).

⁷⁶ La medesima citazione è impiegata alla voce *Giovanezza* della *Crusca*, per certificarne il senso traslato di «*Sollazzo giovanile*».

⁷⁷ Al lemma *Tornare* il GDLI registra l'espressione «*Tornare qualcuno in vita*: riportare in vita, ridargli, infondergli nuovamente la vita; risuscitare»; la locuzione ha però anche altri significati traslati: «*Rianimare, far rinvenire qualcuno*»; «*Guarire, risanare*»; «*Infondere grande sollievo, suscitare speranze*».

5

Ales. Il Crema dianzi cercando di Alberto cugino di Madonna Gostanza mi disse, ch'ell'hanno intesa questa cosa che io ho fatta stamani, e che la Ginevra si dispera, come quella che n'aveva mezzo mezzo gelosia, che io non attendessi a questa figliuola di questa Madonna Dorotea, e ora n'è del tutto certa. [pp. 65-66]

La citazione viene aggiunta alla voce *Mezzo* della *Crusca*, come ulteriore esempio d'uso dell'avverbio *mezzo mezzo*, il quale «vale *In parte, Alquanto, Quasi*» (p. 342).

6

Fil. [...] Ora veggendosi costoro menar da costui per la lunga, e non avendo testimonj da poterlo costringere, hanno pensato al fatto loro, e capitando loro questo partito di questo Pisano, non hanno guardato a dire, O la giovane se ne contenta? o no? ma concluso, e presto presto ne la manderanno a Pisa. [p. 70]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La citazione è trascritta in postilla al lemma *Menare* della *Crusca*, preceduta dalla spiegazione dell'espressione stessa: «Menar per la lunga, vale dar parole e sim.» (p. 333).

Nel romanzo, a partire dalla Prima minuta e fino alla Quarantana, Manzoni impiega più volte la locuzione *tirare in lungo* o *andare in lungo*.

7

Fil. Ma dimmi un poco, Alessandro; dove ti par egli essere? in una città, o in un bosco? che cervello? che discorso ha' tu? che poichè tu ti sei innamorato, e hai tolta questa fanciulla per moglie (che per quanto i' ho possuto conoscer così nel primo aspetto, hai avuto più ventura, che senno) e poichè tu hai avuto di lei un figliuolo, hai tu a ire innamorandoti della figliuola di quell'altro pover'uomo, gettargli giù l'uscio, dare alla famiglia, e levare a romore Firenze? [...]

Ales. La poca considerazione, e 'l troppo amor, che io porto a Federigo mio fratello, m'hanno fatto far tutto questo inconveniente; perchè, acciocchè voi sappiate il tutto, l'animo mio non è ad altra che a questa qui,⁷⁸ la quale in vero è e sarà, se voi vorrete, mia donna. [...] [pp. 71-72]

⁷⁸ Il modo di dire è assimilabile a quello, riportato alla voce *Animo* della *Crusca*, «*Avere fermo l'animo ad uno, per Amarlo unicamente*» (segue poi una citazione proprio dai *Dissimili*).

A margine della seconda sottolineatura Manzoni appone una *I* maiuscola e la pagina è piegata con un’orecchia.

Anche se non sottolineato, Manzoni trascrive il rimprovero pronunciato da Filippo («dove ti par egli essere? in una città o in un bosco») in postilla alla voce *Bosco* della *Crusca*, precisando che si tratta di «Locuz. Che vale: hai tu dimenticato ogni civil costume? e sim.» (p. 67).

Alla voce *Ventura*, la *Crusca* segnala il proverbio *aver più ventura che senno* certificato da un passo tratto dall’*Assiuolo* sempre di Cecchi; in postilla Manzoni precisa che il modo si trova «e nei Dissim. 4°. 9^a.» (p. 558).

Altri notabilia

1

Fed. Deh, Sfavilla, di grazia non ti impacciar con Simone.

Ales. Sì, avvertisci quel che tu fai; che Simone è un certo uomo⁷⁹ ... [p. 24]

I maiuscola a margine.

2

Simone. O Secolo nostro guasto! e’ mi mancava questo, che Federigo si fusse ritrovato, come io ho inteso che s’è, con quel tristo d’Alessandro a fare stamani quella bella valenteria.⁸⁰ [p. 25]

3

Sfa. Questi son gli uomini da governo: e se voi facessi per mio consiglio, ancorchè io non sia atto a consigliarvi, direi che, poichè Filippo non si dà briga di riparare a questi disordini di Alessandro, che veggiate di ripararvi voi. Egli è pur vostro figliuolo, alla fine delle fini⁸¹ ogni mal, che avesse egli, l’areste voi. [p. 28]

⁷⁹ La voce *Uomo* della *Crusca* registra una locuzione che ben potrebbe rispondere al contesto dell’affermazione di Alessandro: «Essere uomo, o Essere un uomo, vale Esser persona di stima, o di conto, Esser eccellente, Aver molta abilità».

⁸⁰ A margine si nota un sottile tratto orizzontale e la pagina è piegata con un’orecchia. *Valenteria* è lo stesso che «*Valoria*» (*Crusca*).

⁸¹ A margine Manzoni traccia una lineetta verticale e la pagina è piegata con un’orecchia. Al lemma *Fondo*, la *Crusca* segnala la locuzione avverbiale «*In quel fondo*», chiosata come sinonimo di «*Alla fin delle fini, Finalmente*».

4

Sim. Contala di grazia, Sfavilla caro.

Sfa. Oh la cosa va bene, e' mi da la soja.⁸² Io ero adesso là dall'albergo della Luna vicino a mercato, andatovi per certa mia faccenda, ove si ragionava pubblicamente di questa cosa, che Alessandro aveva fatta.

Sim. Pensa se l'è pubblica, poichè se ne ragiona per li alberghi.

Sfa. E cadendo d'un ragionamento in un altro come e' si fa,⁸³ si venne a dire che questa fanciulla, che Alessandro avea voluta torre, non era figliuola di Pietro dall'Aquila, ma da lui predata per lo assedio non so dove. [pp. 28-29]

La forma impersonale *come si fa* si ritrova anche tra i *notabilia* dell'*Assiuolo*.

5

Sim. Vo' siate il benvenuto, gentiluomo, coprite la testa.

Ber. I' sto ben così.

Sim. Coprite, dico. [p. 33]⁸⁴

6

Alb. Ora, per fornirvi il resto delle sue valenterie, essendo la cosa nel termine che voi avete udito, e' s'è innamorato di nuovo di non so che altra fanciulla, ed è istato stamani a casa di non so che ostessa, di chi costei è figliuola, spezzato l'uscio ... [p. 42]

Per la voce *valenteria*, cfr. *supra* n. 2.

Il modo reticente *non so che* fa la sua comparsa nel romanzo sin nella Prima minuta, e conosce un impiego molto più diffuso, soprattutto all'interno delle parti narrative, nelle successive redazioni.

7

Sim. Chi rimarrebbe qui in casa vostra con la fanciulla?

M.D. Qui la mia serva. [p. 46]

⁸² Il modo di dire è registrato alla voce *Soia* della *Crusca*, con il significato di «*Adulare, Plaggiare, Lodare smoderatamente, o per adulazione, o per beffa*».

⁸³ Trattino orizzontale a margine. Le forme con il pronome *e'* (*e' si sa, e' si dice, e' si fa*, ecc.) appartengono al «vernacolo fiorentino» (Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, § 519).

⁸⁴ Con orecchia della pagina. Interessante in questa coppia di *notabilia* la ripetizione dell'imperativo con valore asseverativo.

Con orecchia. Per l'impiego enfatico di *qui*, cfr. *supra*.

8

Sim. Questa è una lettera, che mostra venir da Pisa dal marito di questa buona donna, che è là giù; e gli è dato avviso, come e' si truova malato in fine di morte, e però, se la lo vuol veder vivo, che subito subito all'avuta della lettera ella lasci la fanciulla, ch'ell'ha, in casa sua con la serva, e monti a cavallo, e vadia a Pisa, e che la non manchi per cosa del mondo. Udite? questa, compare, contatela a quel cacapensieri di Filippo mio fratello voi, che a me non cred'egli. [...]

M.D. Eimè! che mi dite voi?

Sim. La cosa sta come vi dice Simone, crediate a me, ch'io conosco questa lettera pur troppo: ma fate così, e chiariretevi affatto; conducete qui a me cotesto, che è venuto per voi. [p. 49]

Manzoni pare in questo caso interessato all'impiego del verbo *udire* come sinonimo di *sentire* (ben nota è del resto la diatriba nata intorno all'alternanza dei due verbi in locuzioni quali *sentire* o *udire messa*); ampiamente attestato in *Sp* e *Fe*, il verbo *udire* conosce un drastico ridimensionamento nella Quarantana, dove sopravvive in sole sei occorrenze, lasciando quindi netta prevalenza al sinonimo *sentire*, avvertito come forma più quotidiana.

9

Sim. P per me non so dove, e non son atto in sì poco tempo.

M.D. In qualche munistero?

Sim. P non ho comodità di munisterj. [p. 50]

10

Sim. Tal minaccia che ha paura: sa' tu dove e' si sia?

Sfa. Tanto lo sapesse egli.

Sim. E fratelmo saperrestimelo insegnare? [p. 58]

Per il valore del verbo *insegnare*, cfr. *supra*.

11

Fil. E a che far darle cotesto disagio? andiam su noi.

Alb. Voi siate la cortesia del mondo,⁸⁵ entrate. [pp. 61-62]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

12

Dor. O s'io avevo a venir a Pisa?

Ser. Dissi ben io, che noi piglieremmo la fallace.

Piet. Avevi a venir il malanno, che Dio ti dia: ed ora a che far andavi tu ficcando il capo per quanti pagliajuoli,⁸⁶ e alberghi ci sono? [p. 74]

13

Filippo. Come lo comanda fratelmo? sian noi pazzi? ha' tu commesso a coloro tu, che rovinin quel muro? [p. 91]

I notabilia *all'Assiuolo*

Parte dei *notabilia* manzoniani ricorre anche negli spogli grossiani per il *Sentir messa*.⁸⁷ Quattordici le citazioni tolte dall'*Assiuolo* (la commedia, considerata il capolavoro di Cecchi, fu rappresentata nel 1549) e confluite nelle postille manzoniane alla *Crusca*.

Concordanze tra notabilia, Crusca e romanzo

1

Agn. Chi ama, teme.

Giu. Madonna Agnola, dite pur sicuramente; che per me sarà il tutto sotto terra. [p. 12]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Manzoni trascrive la battuta alla voce *Sotterra* della *Crusca*, cui i compilatori hanno aggiunto, oltre al significato avverbiale «*Sotto terra*»,

⁸⁵ Per spiegare la locuzione sottolineata è possibile ricorrere al lemma *Mondo* della *Crusca*, che presenta un modo vicino a quello in esame: «*Esser quel del mondo, o simili, vale Essere il più, che possa essere ec.*»; in questo caso, quindi, l'espressione si può parafrasare come 'voi siete il più cortese del mondo'.

⁸⁶ Trattino orizzontale a margine. «*Quegli, che tiene la paglia per vender*» (*Crusca*).

⁸⁷ Cfr. *SL* II, pp. 417-418, nn. 597-619.

anche il senso figurato «*Sotto secreto, In credenza*», forti di un’attestazione d’uso nella *Dote* di Cecchi. Il postillatore, quindi, oltre a riportare una seconda occorrenza del modo di dire tratta da un’altra commedia di Cecchi, coglie l’occasione per congratularsi con i compilatori veronesi: «Aggiunta opportunissima» (p. 496).

La locuzione, nella sua forma univerbata, si dimostra particolarmente fortunata, dal momento che Manzoni la impiega anche per tradurre l’espressione «*Non dictum’s*» del *Poenulus* di Plauto: «È sotterra».⁸⁸

L’entusiasmo espresso da Manzoni per l’utilità della giunta alla *Crusca* trova riscontro nell’utilizzo che l’autore fa dell’accezione figurata della voce *sotterra* (impiegata quindi nella forma univerbata riportata dal vocabolario e non in quella scissa della commedia). In *Sp* XIX 28 Manzoni approfitta del calzante modo toscano nella promessa di prudenza e riservatezza garantite dal conte zio al padre provinciale: «Son cose che facciamo fra noi, da buoni amici; e tutto ha da rimanere sotterra». Confermato in Fe, in Q Manzoni modifica il passo, costruendo un andamento chiasmico che, in virtù della ripetizione del nesso «tra di noi», ribadisce il carattere di segretezza del patto stipulato tra le due «potestà»: «Son cose che facciamo tra di noi, da buoni amici; e tra di noi hanno da rimanere».

2

Messer Rinuccio solo. [...] Chi poteva in questo caso meglio consigliarmi, che s’abbi fatto Messer Giulio? Chi avrebbe così tosto teso, e dato a me il modo del tender le reti, dove questo alloccaccio del dottor venisse a invilupparsi? Per certo egli è pur di desto ed elevato ingegno; ma che? e’ non sarebbe Fiorentino: benedetta sia l’ora e ’l punto, che a lui venne voglia di venire a starsi in casa mia, e a me di tenerlovi [...]. [p. 28]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Manzoni inserisce la citazione in esame per chiarire un valore della voce *Elevato* che la *Crusca* non ha saputo cogliere. Come infatti spiega il postillatore, l’accezione di *elevato* impiegata da Cecchi, così come quella di *elevatissimo* utilizzata da Cellini (*exemplum* inserito dai compilatori stessi del vocabolario) «non vengono dall’Elevare della Cr. Levare in alto, innalzare, esaltare. Elevare in questo senso non è più participio, ma un aggiunto che vuole un §» (p. 198): in questo caso, dunque, Manzoni coglie

⁸⁸ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 256.

un'imprecisione della *Crusca* stessa, che resta tuttavia strumento di grande utilità nella sua ricerca linguistica. Medesima citazione è trascritta anche in postilla al lemma *Desto* (p. 155).

Il valore metaforico dell'aggettivo faceva già parte del patrimonio lessicale del *Fermo e Lucia*. Queste le occorrenze: *FL* I, III 66, «Non vi era nulla di troppo basso nè di troppo elevato per un Cappuccino» (passo rimasto pressoché immutato fino alla Quarantana) e *FL* II, I 14, «La religione ha avuto scrittori del genio il più ardito ed elevato [...]» (si noti per inciso, in questa citazione, la somiglianza con l'«elevato ingegno» della commedia).

In *Sp* XXII 25 l'aggettivo viene nuovamente usato, come nel testo di Cecchi, in riferimento a un'attività intellettuale: «Cure, che potrebbero forse indur concetto d'una virtù gretta, tapina, angustiosa, d'una mente invischciata nelle minuzie e incapace di disegni elevati [...]»; poche sono le modifiche della descrizione, ricavabile *e contrario*, dell'illuminata figura del cardinal Borromeo, nella Quarantana, dove l'aggettivo *elevato*, che diventa metafora dell'altezza morale e spirituale del porporato, viene confermato.

3

Am. E io non vi terrei, se voi mi pagaste me: ma lascian ir tra me, e voi i fatti di casa; e ragionian di que' di fuori: vedete che questi sei scudi d'oro, ch'io v'ho dati, o Dio! e' son pur una bella somma di danari. [p. 35]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La battuta confluisce in postilla alla voce *Me* della *Crusca*; di seguito è lo stesso Manzoni a riflettere e spiegare, in un dialogo con se stesso, il motivo dell'interessamento per questa tessera: «Questa ripetizione ha una forza speciale talora di sorpresa, talora di opposizione, come nel caso presente. È un modo proprio e necessario» (pp. 330-331). Manzoni dunque non va alla ricerca esclusiva di locuzioni idiomatiche o accezioni figurate di termini comuni, ma altresì di tutte quelle forme, talora anche minime, di fedele ed espressiva mimesi del parlato.

L'enfatica «forza speciale» insita nella sgrammaticatura è, come ben si vede, apprezzata da Manzoni già in fase di postillatura della *Crusca*; nonostante ciò «il rilievo dato alla deissi pronominale»⁸⁹ con funzione espressiva è sfruttato appieno esclusivamente nella Quarantana. Nessun

⁸⁹ Nencioni, *La lingua di Manzoni*, cit., p. 311.

luogo del romanzo risulta più adatto per impiegare tale artificio che il cap. XXIII, in cui le particelle pronominali si rincorrono lungo tutto il monologo interiore di don Abbondio, personaggio cui il «pronome *io*, con tutti i suoi casi obliqui, sta sempre molto a cuore» (Russo, in Poggi Salani). Nella difesa della sua teoria del quieto vivere, il curato si scaglia contro i «più faccendoni», i quali «mi devan proprio venire a cercar me» (Q XXIII 58), e contro il cardinale Borromeo e l'Innominato, rei di tenerlo all'oscuro delle loro trame, pur in esse coinvolgendolo, suo malgrado: «e a me che mi fanno trottare in questa maniera, non si dice nulla» (§ 64). Confrontando entrambi i passi con i loro corrispondenti di *Sp* e *Fe* si può osservare il *modus operandi* di Manzoni nello sforzo di rendere con il massimo grado di verisimiglianza il flusso dei pensieri dell'umile don Abbondio: nelle precedenti redazioni, infatti, l'autore aveva optato per una sintassi piana, senza forzature grammaticali: «debbano proprio venire a trovar me» e «e a me, che fanno trottare, a questo modo, non si dice nulla». Già presente invece in *Sp* e confermata in *Q* è la reiterazione del pronome in *Sp* XXIII 33: «Mi hanno detto che vostra signoria illustrissima mi voleva me; ma io credo che abbian pigliato equivoco».

«Ripetiz.^{ne} del pronome (V. *Mi* sul Cherubini)» era inoltre il titolo assegnato da Grossi, negli *Appunti* per la *Risposta*, a una serie di citazioni tratte da autori toscani atta a giustificare, sul piano dell'espressività e della ricerca della lingua viva, tale violazione della norma grammaticale.

4

Am. A' martiri avete voi fatto ir me. vedete, che io mi trovi con madonna Anfrosina a' mie' di. [pp. 35-36]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Manzoni aggiunge la citazione alla voce *Dì* della *Crusca*, per fornire un'ulteriore accezione della locuzione «*A' miei dì, A' tuoi dì, e simili, cioè A tempo mio, A tempo tuo ec. Dappoi che io son nato, Da che tu se' al mondo*»: «A miei dì si adopera anche per domandare che una cosa qualunque non vada troppo in lungo, ed è insieme modo di rimprovero». Segue poi la citazione dalla commedia e, infine, un'ultima riflessione, che sottolinea il problematico rapporto di Manzoni, fermo nella sua scelta etico-morale di assoluto rispetto delle «genti meccaniche» del suo romanzo, con i faceti comici cinquecenteschi: «La sua frase però non si potrebbe citare per esempio in un libro onesto, come accade spesso con questi comici» (pp. 156-157); ripensando alla licenziosità della trama (il cui tema dominante è

l'adulterio) e della lingua della commedia si possono del resto agevolmente comprendere le riserve manzoniane.

Nonostante la preoccupazione circa la liceità di un possibile reimpiego nel romanzo, Manzoni non rinuncia alla vitalità di questo modo di dire, che viene usato – nell'accezione indicata dalla *Crusca* piuttosto che in quella che Manzoni riconosce nel testo di Cecchi – in *Sp* XXXVII 14, in un passo che, per quanto incupito dallo spettro del contagio, è comunque incentrato sul sollievo condiviso da Renzo e dal lettore per il lieto scioglimento che si prospetta, con il ritrovamento di Lucia, sana e salva, e la possibilità, quindi, di tornare al paese natale. L'espressione prelevata da Cecchi, rigenerata e ricontestualizzata, è impiegata (con l'unica sostituzione di *giorni* invece di *di*) per descrivere la reazione dell'amico che ospita Renzo a Pescate non appena lo vede arrivare, allegro nonostante la pioggia battente e il precedente soggiorno tra gli orrori del lazzaretto: «a' suoi giorni non aveva veduto un uomo peggio conciato e più contento». Il modo di dire, così calzante proprio perché enfatizza, con la sua valenza iperbolica, la frizione tra le condizioni materiali di Renzo e il suo stato d'animo baldanzoso, viene conservato fino in Q.

5

Gior. Io lo farò volentieri. La mi diss'anco, che io le ricordassi, che per cosa del mondo ella non mancasse di far quanto dice la lettera.

Vio. Ella non mancherà di niente,⁹⁰ non dubiti. [p. 48]

La battuta di Violante trova un'eco in *Sp* XXVI, 27 nella risposta di don Abbondio alle esortazioni del cardinal Borromeo, nella quale ben si delinea una dialettica servo-padrone, a conferma della condizione di perenne subordinazione (e asservimento) di don Abbondio nei confronti dei personaggi potenti, sia nel bene che nel male, del romanzo. A Federigo, che gli ordina di non lasciarsi sfuggire le occasioni venture per far del bene, don Abbondio replica, con umiltà: «Non mancherò, monsignore, non mancherò davvero».

6

Messer Rinuccio solo. Le due ore son sonate, oramai messer Barbogio può star poco a uscir di casa; e' farà bene, a causa che io non ci pigliassi errore,

⁹⁰ Tratto orizzontale a margine.

ch'io mi stia qui d'attorno, finochè gli escie; acciocchè, se per sorte egli non mena seco quel dispettoso del Giannella, io ordini, che e' non gli sia aperto [...] [p. 57]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Il modo avverbiale ritrovato nella commedia di Cecchi manca al lemma *Sorte* della *Crusca* e Manzoni provvede pertanto ad aggiungerlo in postilla (p. 495).

Non presente nella Prima minuta, del nesso avverbiale *per sorte* si conta un'unica occorrenza, inserita negli *Sposi promessi* e conservata fino alla Quarantana. In *Sp* XXXI 41 esso viene usato per esprimere la provvidenzialità del passaggio della portantina di Settala nei pressi di una casa di suoi amici proprio al momento dell'assalto della folla: «i portantini, vedendo la mala parata, ricoverarono il padrone in una casa amica, che per sorte era vicina».

7

Giù. Tutto può essere. Benchè in fatto io credo, che ella credesse, ch'io fossi il suo dottore; perchè ella m'uscì con uno gran rabbuffo addosso⁹¹ dicendo, A questo modo, vecchio pazzo, si fa, eh? in casa parer sempre la moria, per riuscir poi fuori fresco cavaliere? con chi ti credi tu esser sollazzato, vecchio tristo? guarda, se tu mi conosci; son io madonna Anfrosina, o l'Oretta? [...] [p. 81]

Le vicende della voce *rabbuffo* sono testimoni di un inusuale recupero lessicale di lezioni che, presenti nel *Fermo e Lucia*, sono poi scomparse sia nella Seconda minuta che nella Ventisettana per tornare nella redazione definitiva. In *FL* I, V 9, infatti, si legge: «se trovassi il modo di fargli venire un comando, ma un comando, e con un buon rabbuffo»; in *FL* II, II 66 si ha: «il Marchese Matteo nel forte del rabbuffo gli appoggiò due solennissimi schiaffi» e infine in *FL* III, IV 28 si trova: «Don Abbondio sulle prime, quando aveva veduto che s'intonava un rabbuffo».

Assente in *Sp* e *Fe*, la voce – menzionata anche dal *Cherubini* come traduzione toscana del milanese *Bajada* – si ripresenta in *Q* XXVII 35, a proposito della petulante donna Prassede, che «Fatto però bene il suo dovere per quella volta, dalle stoccate e da' rabbuffi veniva all'esortazioni».

⁹¹ *Rabbuffo* è «Bravata, che si fa altrui con parole minaccevoli» (*Crusca*).

Questa invece la dittologia impiegata nelle precedenti redazioni: «dai rinfacciamenti e dalle bravate»; come si può agevolmente osservare, nella scelta del termine *bravate* si riscontra un reimpiego del sinonimo fornito dalla *Crusca* stessa nella definizione di *Rabbuffo*.

8

Rin. Egli può disporre di me in molto maggior cosa. Andate là in casa tutti, che e' non è ben fatto di questi tempi, a questa ora, e in questi abiti star su per le piazze; e massime in Pisa. Io voglio, piacendo a voi, intender la cosa, e che chi ha errato s'emendi, e che l'offese passate vadino a terra, e che da quinci innanzi voi siate buon parenti. [...]

Am. O figliuol mio! benedetto sia tu. Dio ti ci ha mandato; i' mi rimetto tutto tutto nelle braccia tua.

Giu. La vacca è nostra.⁹² [p. 94]

I maiuscola a margine della prima sottolineatura.

Un'eco dell'espressione *stare sulla piazza* (senza l'ulteriore preposizione *per*) si ritrova in *Sp* III 36, nella similitudine in cui Manzoni paragona Fermo, basito ora che ha capito che l'Azzecca-garbugli lo ha scambiato per un bravo, a un uomo «nuovo» che «sta sulla piazza guardando al bagattelliere»; in *Fe* l'unica modifica concerne il nesso *uomo nuovo*, sostituito con *materialone*, mentre in *Q* il passo giunge a perfezione con il cambiamento di *bagattelliere* in «giocator di bussolotti».

Più in generale, il testo del comico toscano funge da conferma della correttezza della preposizione *su* in associazione a *piazza* per esprimere il complemento di stato in luogo, forma già impiegata in *FL* («in su la piazza» in *FL* II, IX 91; «sulla piazzetta dov'era la Chiesa» in *FL* II, X 80; «passando su la piazza» in *FL* III, III 52; «fermatosi un giorno su la piazza» in *FL* IV, IV 38; «passare su la piazzetta della chiesa» in *FL* IV, V 52 e «arrivato su la piazza» al § 53 e infine «su la piazza di San Marco» in *FL* IV, VI 15 e «su quella piazza» ai § 16 e 17). Stessa costruzione viene confermata anche in *Q*, con la regolare estensione della forma sintetica *sulla* rispetto a quella analitica *in su la* (entrambi i modi, per altro, erano oscillanti già in *FL*).

⁹² Alla voce *Vacca* la *Crusca* si serve proprio della battuta sottolineata anche da Manzoni per certificare il modo di dire «*La vacca è nostra. Modo di dire, quando si tien la preda, e si è vinta la pruova*».

Concordanze tra notabilia e Crusca

1

Agn. Elleno cominciarono così fra loro a ragionare come si fa, entrando d'una cosa in un'altra; e io era loro così dietro a sedere, di modo che stando attenta io udivo tutto il loro ragionamento. [p. 14]

I maiuscola a margine.

Manzoni si serve della citazione per postillare la voce *Come* della *Crusca*, aggiungendo il colloquialismo «Come si fa: modo avverbiale frequentissimo» (p. 104). Stessa espressione è inoltre sottolineata nei *Dissimili*.

2

Agn. Elleno considerarono, che se madonna Oretta facesse di questa cosa romore col vecchio, o co' fratelli di lei, che egli subito negherebbe, e i fratelli non le crederebbono, non avendo sì fatta oppenione d'un pari di messer Ambrogio; e si penserebbono, che la fusse gelosia di madonna: e però bisognava, prima che la cosa si scoprisse, aver tanto in mano, che egli non potesse negare. [p. 17]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La citazione serve a Manzoni, insieme ad altre prelevate da Salviati e Faggioli, per postillare la voce *Mano* della *Crusca* e aggiungere «E aver tanto in mano» ai modi «*Aver, o Tener buono in mano; figura tolta dal giuoco delle carte, vale Esser in buono stato dell'affare, o della cosa, di che si parla*» (pp. 322-323).

3

Am. In tanto io mi ingegno di levar via le comodità.

Ver. Mancheranno! Se non altro, se voglia gnene verrà, la si porrà con l'ortolano. [p. 22]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La citazione, per quanto erroneamente attribuita da Manzoni ai *Dissimili* («Diss. 2. 2.^a»), compare in una postilla alla voce *Manca!*, una delle «assai migliaja di giunte» dei compilatori veronesi: «*A modo d'avverb. o d'interiezione, come a dire Perchè no?*» (p. 321).

4

Am. [...] Tutte le lasciate sono perdute, e massime in quell'arti, dove non si mette se non passi e parole: noi abbiamo a fare voi e io; madonna Verdiana, a ir dolce dolce, e mantenerci l'un l'altro. [p. 24]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

La citazione sottolineata viene aggiunta in una postilla alla voce *Lasciata* della *Crusca*; di seguito alla trascrizione Manzoni fornisce la spiegazione del modo di dire: «Vale non doversi trascurare nessun guadagno benchè piccolo» (pp. 303-304).

5

Agn. E quando e' lo meni, e' serrerà l'uscio a chiavistello dal lato di fuori.
Rin. Un grimaldello farà il fatto: madonna Agnola, fate ch'i' sappia, quando io ho a venire; del resto lasciate la cura a me. [p. 33]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Alla voce *Fare fatto* (per *operare*) della *Crusca*, Manzoni aggiunge in postilla la citazione sottolineata, preceduta dalla chiosa «Fare il fatto, per far l'effetto» (p. 221); l'*auctoritas* di Cecchi vale così ad arricchire la locuzione di un ulteriore valore semantico.

6

Am. [...] Nel vostro piatto vi sono di molti capi difficili, e che hanno bisogno d'assai tempo a studiarli, il che io farò, per esser cosa vostra, volentieri: per un altro non direi io così, se io non sentissi il cum quibus. [p. 37]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

L'espressione viene aggiunta da Manzoni tra la voce *Cucubertino* e il lemma *Cuocere* della *Crusca*: «cum quibus, vale: danari» (p. 134), segue la citazione dalla fonte; il modo di dire ritorna nella *Verifica dell'uso toscano. Collaborazione con Cioni e Niccolini*: i sodali fiorentini certificano che tale voce *gergale* è ancora «In uso».⁹³

⁹³ *SL* II, p, 93, n. 184.

7

Am. P' vo' che tu rimanga il cacasangue che ti venga, pezzo d'asino. Lievati di costì, ch'ì' non so chi mi si tiene, ch'io non ti dia di questo stocco più diritto ch'ì' so sulla testa. [p. 59]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Insieme a numerose altre citazioni, Manzoni inserisce anche questa battuta di Ambrogio per illustrare la forma neutra passiva del verbo *Tenere* (come spiegato dalla *Crusca*: «*Tenersi, per Ritenersi, Astenersi, Contenersi*»). Anche il milanese conosce un'espressione molto simile: «È modo usitatissimo in Lombardia: non so chi mi tenga» (p. 531).

Locuzione uguale si incontra tra le postille manzoniane alla *Casina* di Plauto: il verso «vix teneor, quin, quae decent te, dicam» è infatti tradotto grazie all'ausilio della commedia fiorentina: «Non so chi mi tenga ch'io non ti dica quel che sta bene». ⁹⁴ Variante leggermente differente è quella che traduce il «Vix conprimor» della *Mostellaria*: «Non so che mi tenga». ⁹⁵

8

Rin. Chi è questo mascherato? siate voi M. Ambrogio?

Am. Così non fuss'io.

Giu. Molto in questo abito un par vostro. [p. 93]

I maiuscola a margine e orecchia della pagina.

Tutte e tre le battute sono trascritte da Manzoni in margine al lemma *Molto* della *Crusca*, che spiega come l'avverbio possa essere impiegato in modo assoluto a indicare ammirazione. A proposito degli esempi proposti dai compilatori (uno da Firenzuola e uno dagli *Incantesimi* dello stesso Cecchi), il postillatore segnala che essi «non fanno, mi pare, sentire precisamente la forza del modo: forse meglio questo del Cecchi» (p. 346); segue la citazione del passo in esame.

⁹⁴ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 238.

⁹⁵ Ivi, p. 252.

Altri notabilia

1

Agn. E dice, che egli l'ha fatta più volte tentare nella fede da quella Pinzochera bigia, che va tuttavia per queste chiese con una filza tanto lunga di paternostri, sempre biasciando pissi pissi. [p. 15]

2

Giu. Fatto sta, ch'io ti avevo veduta questa soffoggiata⁹⁶ sotto, e non m'ero avveduto di domandarti ciò che tu ci avevi! Mostra qua; o questi sono e' miei panni. [p. 43]

3

Gio. O al nome di Dio. Messer Ambrogio, le poverette sono pur di carne e d'ossa, come noi, e l'hanno pur a aver qualche spasso; che volete voi che le faccino?

Am. I' sono stato per dirtelo. Che soffoggiata è questa?

Gio. Panni, che io ho accattati loro. [p. 50]

Cfr. *supra* n. 2.

4

Rin. [...] Vienne, grimaldello; i' ho aperto, la vacca è nostra;⁹⁷ dentro, dentro, e' nimici son vinti. [p. 65]

Cfr. *supra*.

5

Gia. [...] Vedi in che lecceto no' siamo stanotte, a posta di voler andare a star con una femmina! come se il padrone non avesse una sì bella in casa, o come se la notte al buio le non fussino tutte a un modo. Forti⁹⁸ qui, i' sento venir giù per la scala: piano piano, brigata, che ci si fa una festa. [p. 71]

⁹⁶ Tratto orizzontale a margine e orecchia della pagina. La *Crusca* registra il termine *Soffoggiata*, «*Fardello, o cosa simile, che s'abbia sotto il braccio coperta dal mantello, e quasi nascosamente si porti via*».

⁹⁷ Trattino orizzontale a margine.

⁹⁸ Trattino orizzontale a margine. Adatta al contesto è la seguente accezione, riportata dal GDLI, dell'aggettivo *Fortè*: «Dotato di grande coraggio, di intrepida audacia; che combatte con valore; che sprezza il pericolo; prode, baldo, ardito».

I notabilia al Servigiale

Meno numerose rispetto alle sottolineature manzoniane sono, per questa commedia, le citazioni confluite negli spogli grossiani per il *Sentir messa*.⁹⁹ Nessuna citazione dal *Servigiale* (1556), inoltre, è riportata nelle postille alla *Crusca*.

Concordanze tra notabilia e romanzo

1

M.A. Sì sì, voi siate buono a dar promesse;
E ogni dì ne va un dì,¹⁰⁰ e l'animo
 Me ne rimorde: perchè 'l mio Antonello
 Venendo a morte, che Dio gli perdoni,
 Me la raccomandò come figliuola;
 E se e' potea rifare il testamento,
 I' so ben'io quello, che e' gli lasciava. [...]
 Dom. Piano a' mai passi; Antonia, andiamo adagio.¹⁰¹
 A questi tempi dugento ducati
 Vaglion per quattrocento. e i nostri poi
 Che arebbono? [pp. 13-14]

La seconda sottolineatura è affiancata da una *I* maiuscola a margine; la pagina è piegata con un'orecchia.

Mancante nel *Fermo e Lucia*, della locuzione *andare adagio* si contano tre riscontri a partire dalla Seconda minuta. Il primo, che è anche l'unico mantenutosi fino in Q, si situa in *Sp* X 56, nell'*excursus* dedicato a Gertrude, a proposito dell'attitudine circospetta del suo esaminatore: «Ben è vero che il buon prete, il quale sapeva esser la diffidenza una delle virtù più necessarie nel suo ufizio, aveva per massima di andare adagio nel credere a simili proteste». Costruzione simile, con la medesima associazione del verbo *credere*, è quella di *Sp* XVII 8^{ter}: «d'allora in poi andò molto adagio

⁹⁹ *SL* II, p. 419, nn. 632-47.

¹⁰⁰ Uguale citazione si ritrova nelle colonne della *Crusca* alla voce *Dì*, per chiosare il modo di dire «Ogni dì ne va un dì, si dice proverbialm. per denotare, che Il tempo passa presto».

¹⁰¹ La *Crusca* registra il valore traslato della locuzione *Andare adagio*: «Andare adagio a checchè sia, vale Non avervi inclinazione, Procedervi con riguardo, e cautela».

nel credere e nel ripetere fatti d'altri, per quanto li sentisse raccontare con asseveranza». A partire da Fe, però, questa digressione del presunto anonimo sulla lezione imparata suo malgrado da Renzo viene cassata. L'ultima occorrenza della locuzione negli *Sposi promessi* è in Sp XXIII 63, nel secondo monologo di don Abbondio, nel quale il curato svislisce, con termini grossolani e frasi infarcite di modi popolari, il comportamento del cardinale Borromeo: «Lo dicono però tutti i predicatori, e a un bisogno lo direbbe anch'egli, che bisogna andare adagio nel credere alle conversioni». In Fe l'affermazione viene sostituita con una serie di interrogative, le quali movimentano il periodo enfatizzando l'ondivago e dubbioso moto interiore del curato: «E se fosse tutto una mostra? Chi può conoscere tutti i fini degli uomini? e dico degli uomini come costui?»; stessa costruzione viene mantenuta anche in Q, con la sola significativa correzione di *mostra* in *apparenza*.

2

Ne [...] E cominciò (come quello che aveva
Più polso) a far maggior negozj, tanto
 Che le sue facultadi, mediante
 Questo rincalzo, e la sua industria, e una
 Miseria estrema, si sono accresciute
 Di buona sorta. [pp. 16-17]

Non impiegato in FL, il valore figurato della voce *polso* fa la sua comparsa per la prima volta in Sp I 75, nella descrizione, aggiunta proprio in questa fase revisionale, che Perpetua fa dell'arcivescovo, descritto con una terna che costruisce una *climax* discendente, partendo dalla sfera ultraterrena per terminare con quella tutta mondana dei «brutti musi», nominati per ultimi in modo che più colpiscano l'attenzione di don Abbondio, che è appunto appena rientrato dall'incontro con i bravi di don Rodrigo: «Il mio parere sarebbe che, siccome tutti dicono che il nostro arcivescovo è un santo, e un uomo di polso, e che non ha paura di brutti musi [...]». La locuzione *uomo di polso* permane fino a Q e stesso discorso vale per il secondo impiego traslato del lemma, quello di Sp XIII 55: «Quando vide Ferrer, [il vicario] trasse un gran respiro gli tornò il polso, gli scorre un po' di vita nelle gambe [...]». Se nel primo caso *polso* ha un significato più prossimo a quello incontrato da Manzoni nella commedia di Cecchi, in quanto si riferisce a persona autorevole e volitiva, nel secondo caso il termine vale più genericamente come *vigore*, sia del corpo che dello spirito.

3

Ne. Oimè, se lo sapesse, guai a me!
 La prima cosa ella non è per grado,
 Per quel che se ne sa, simile a noi;
 Quantunque, se si avesse dai costumi
 A giudicar la nobiltà, ell'è
 Degna per Dio d'esser moglie d'un Principe.
Ell'ha niente di dota; e Domenico
 (Che non istima, se non il danajo)
 Ha disegnato, levata di casa
 La figliuola, di darmi moglie, e porre
 Le mani in su la dote; di maniera
 Che, sapendo di ciò nulla, io potrei
 Dir, buona notte; i' mi troverei fuori
 Di casa, e il gener ne farebbe bene. [...] [pp. 19-20]

I maiuscola a margine.

Una simile costruzione del sintagma *avere niente di* si riconosce in *Sp* XXIII 63, nel muto sfogo di don Abbondio contro la scarsa prudenza, a parer suo, del cardinal Borromeo, troppo precipitoso nel vagliare la sincerità della conversione dell'Innominato: «E senza avere una caparra di niente, dargli in mano un povero curato!». Il passo, che come si nota presenta un'inversione nell'*ordo verborum* rispetto alla fonte comica, è mantenuto in *Fe*, ma in *Q* è modificato in una costruzione più regolare: «E senza avere una minima caparra».

4

Giannico ragazzo solo. Per certo ch'io mi fo gran meraviglia,
 Che quello allocco di Messer Gentile
 Mio padrone non sia o qui sul canto,
 O in su questa piazza; che lo scempio,
 Essendo sfaccendato, tutto 'l giorno
 Attende a por l'assedio alle finestre;
 E qui massimamente, dove egli è
 Fracido marcio pazzo di costei.
 Benchè per dirne il vero, e non gli fare
 Torto, egli è pazzo in ogni lato, e sempre.
 Ma ecco appunto qua 'l suo consigliere,

Che me lo saperrà insegnar a covo.¹⁰² [p. 22]

Il commento intorno al termine *covo* si può estendere alla menzione di *Sp* VII 45, dove il termine *covaccio* (il cui valore metaforico per *letto* è attestato anche dalla *Crusca*) conferisce grande realismo alle parole del bravo di don Rodrigo a proposito di Renzo, Tonio e Gervaso, appena usciti dall'osteria: «lasciamoli andar tutti al covaccio». Nella Ventisettana (così come in *Q*) *covaccio* diventa *pollaio*, ampliando così il divario tra la prepotenza dei bravi, spesso associati nel romanzo a segugi, e la debolezza degli indifesi, per disprezzo associati dagli sgherri di don Rodrigo alle più vili galline.

5

Gian. Abbiamo. *Gep*. I' ne vo' chieder al dottore
Quattro, o sei fiaschi. *Gian*. Sì per assaggiarlo;
E' non ti può mancar: portati pure
Bene, e dagli la quadra,¹⁰³ e sarai salvo.
Ho io sentito dir, che tu to' moglie?
Gep. Sì, e' si trattava un certo parentado;
Ma i' credo, che la cosa sarà bianca.
Gian. To' la, dappoco; e, se tu hai paura,
Facciamo a mezzo.¹⁰⁴ [p. 23]

La locuzione *a mezzo*, nel significato di *a metà*, compare già all'altezza della Prima minuta e, certificata dalle opere degli autori toscani, viene conservata immutata fino alla Quarantana. Nel romanzo l'espressione è di norma soggetta alla reggenza dei verbi *restare* e *lasciare*, ma non per questo non compare anche in unione ad altri verbi. Si considerino a titolo d'esempio: «restare a mezzo» (*Sp* XVIII 39); «lasciò la frase a mezzo» (*Sp* XXI 20); «vestitosi in fretta e a mezzo» (*Sp* XXI 59); «che cosa si potesse troncare a mezzo» (*Sp* XXIII 66); «era restato a mezzo il passo» (*Sp* XXIV 7); «la fece più d'una volta restare a mezzo» (*Sp* XXIV 59) e, infine, «lasciò il discorso a mezzo» (*Sp* XXVI 41). La locuzione *fare a mezzo*, proprio come

¹⁰² A margine si nota un breve tratto verticale. Alla voce *Covo* la *Crusca* registra il proverbio «*Pigliar la lepre a covo, vale Prenderla, o Trovarla ferma*», nel paragrafo successivo i compilatori precisano che «*E per metaf. dicesi dell'Abbattersi a trovare chi che sia appunto in acconcio de' fatti suoi*» e, in un terzo paragrafo ancora, dove compare appunto la citazione in esame dal *Servigiale*, si legge: «*Onde Trovare ec. alcuno a covo, per similit. vale lo stesso*».

¹⁰³ «*Dar la quadra, vale Dar la burla, Adulare*» (*Crusca*, al lemma *Quadra*).

¹⁰⁴ Alla voce *Mezzo*, la *Crusca* ricorda la locuzione «*A mezzo, posto avverbialm. vale A comune, A metà per uno*».

si ha nella commedia fiorentina, è invece inserita nel romanzo soltanto nella seconda edizione a stampa, forse poiché Manzoni ne aveva più fresca memoria in seguito agli spogli compiuti per il *Sentir messa*, dove compare appunto in una citazione dalla *Strega* del Lasca: «Basta che noi *facciamo a mezzò*». ¹⁰⁵ In Q XXXVIII 60, a proposito del coinvolgimento di Renzo nel progetto imprenditoriale pensato da Bortolo, ossia l’acquisto di un filatoio il cui padrone era stato ucciso dalla peste, si legge: «Tenne l’amico così in mezza parola, tornò indietro in fretta, comunicò l’affare al cugino, e gli propose di farlo a mezzo». Il passo corrispondente in *Sp* e *Fe* presentava la lezione «in società», ma l’inserimento dell’espressione *fare a mezzò* permette a Manzoni sia un abbassamento di registro che una *geminatio* con il precedente *in mezza parola*.

6

M.G. E dirò delle buone, e delle belle,
E delle prime case di Firenze. ¹⁰⁶
Gep. Si, come e’ s’entra alla porta. ¹⁰⁷ M.G. Che di?
Gep. Che voi avete quel che importa; siate
Bello, galante, piacevole. [p. 28]

Impiego affine a quello di Cecchi del termine *primo* si riconosce in *Sp* XVII 48, quando Bortolo, «il prototipo del lavoratore lombardo» (Stella-Reposi, in Poggi Salani), spiega, non senza un velo di boria, la sua stimata posizione professionale: «Sono il primo lavorante, sai? e poi, a dirtela, sono il *factotum*». Da generico *primo lavorante*, quindi, Bortolo specifica la sua qualifica di *factotum*, preparando la battuta finale con il senso di attesa e sospensione (nonché di finta modestia) creato dai colloquialismi *sai?*, *e poi*, *a dirtela*; il passo rimane tale anche in Q.

7

M.G. O Dio! se tu m’avessi visto a Pisa
Quando ch’io ero a studio, o quivi quivi
Si dava ben nelle girelle! Gep. Credolo:
Quanto vi steste? M.G. I’ vi tornai cinque anni,

¹⁰⁵ *SL* II, p. 381, n. 78.

¹⁰⁶ *Primo* è qui da intendersi nell’accezione di «*Principale*», mentre *casa* ha il valore traslato di «*Una intera Famiglia, cioè per l’aggregato di tutti coloro, che abitano nella stessa casa*» (*Crusca*).

¹⁰⁷ Alla voce *Porta* la *Crusca* registra la locuzione, lievemente diversa da quella della commedia, «*Entrar per la porta, figuratam. vale Far le cose coll’ordine dovuto*».

Non già per istudiar, ben ch'io dicessi
 D'andar' a studio, ch'ì non volli mai
 Badar a quei fastidj più che tanto:¹⁰⁸
 Perchè l'animo mio non era di
 Venir poi qua a vender a minuto¹⁰⁹
 Le leggi, come fan questi legisti:
 Ma v'andavo per dir d'esservi stato. [pp. 29-30]

Il sintagma *più che tanto* è presente già nella Prima minuta, in due occorrenze, sulla scorta forse della citazione dalle lettere di Caro riportata dalla *Crusca*. In *FL* II, II 6 compare in un apologo del narratore al lettore: «se poi non vi curaste più che tanto di sentirla [...]» e nell'ultimo tomo, in *FL* IV, IV 37, dove è impiegato, al posto del sinonimico *curare*, il verbo *badare*: «non vi si badò più che tanto». In *Sp* (e così anche in *Q*) l'unico riscontro del nesso si conserva, come nella Prima minuta, nell'*excursus* sul propagarsi del contagio pestilenziale e in associazione al verbo *badare*: in *Sp* XXXI 57, infatti, si legge: «nè per allora pare che vi si badasse più che tanto».

Mancante in *FL* Il nesso *a minuto* compare invece in un'unica occorrenza degli *Sposi promessi*, in *Sp* XXIX 53, a proposito della sorte dei bravi dell'Innominato dopo la miracolosa conversione del loro padrone: «chi si sarà gettato alla strada, per far la guerra a minuto e per suo proprio conto»; il nesso, chiosato dalla Poggi Salani come «'isolatamente', come bandito di strada», trova conferma anche in *Q*, dove l'unica correzione riguarda l'omissione del ridondante aggettivo possessivo *proprio*.

8

[...] *Ne*. Intendete.
 I' non credo, che sia oggi a Firenze
 Un'altro più sgraziato e sfortunato
 Di me; poi ch'ogni cosa si attraversa
 E scompiglia così. Io credo il Diavolo
 N'abbia portato via costui; poi ch'io
 Non lo trovo staman nè in Ciel, nè in terra. [p. 33]

¹⁰⁸ Il lemma *Tanto* della *Crusca* registra il modo «*Più che tanto, vale Quanto si converrebbe, o Quanto sarebbe necessario*».

¹⁰⁹ Alla voce *Vendere* della *Crusca* si trova l'espressione, ancora viva, «*Vendere a minuto, vale Vendere a poco per volta*»: com'è evidente, però, nella commedia l'espressione, che è un tecnicismo della lingua commerciale, viene impiegata in tono ironico, come se i «degisti» poco più fossero che mercanti di leggi.

I maiuscola a margine.

La locuzione idiomatica, che nel contesto della commedia vale «In nessun luogo, Da nessuna parte» (TB), è confermata anche da Giovanna Feroci Luti che, interrogata a proposito della correttezza dell'espressione «Supposizioni, ragioni ecc. cose che *non stanno ne in cielo ne in terra*», assicura che «Sta bene così».¹¹⁰ In questo senso, però, il modo assume un diverso significato da quello della commedia, ponendosi come sinonimo di «cosa assurda, impossibile, incredibile» (GDLI); simile anche la definizione del TB: «Non istare nè in cielo nè in terra, *Non avere fermezza di condizione o di pensiero*».

Il modo di dire, nell'accezione confermata dalla Feroci Luti, trova accoglienza soltanto dopo l'ultima e definitiva revisione. In Q XII 5, nonostante Manzoni sia intento a comporre una digressione sulle motivazioni economiche della carestia, non rinuncia a inserire nella sua prosa, che tende ora a uno stile quasi saggistico (influenzato certamente dalle ampie letture sull'argomento), punte più colloquiali, tratte dal toscano parlato, che abbassano il registro: «si suppone tutt'a un tratto che ci sia grano abbastanza, e che il male venga dal non vendersene abbastanza per il consumo: supposizioni che non stanno né in cielo né in terra». Rispetto alla diversa formulazione di *Sp*, il passo in esame inizia ad assumere i connotati che presenterà in Q solo nella Ventisettana, dove però il calzante modo di dire era sostituito da un'espressione dal tono non proverbiale: «suppositi troppo fuori d'ogni proposito».

9

Do. Infatti queste Monache son vota-
Case. manda lor questa cosa, e manda
Quest'altra; elle non reston mai di chiedere:
E la mia mona sciocca non si vede
Mai sazia di impinzarle, e io patisco.
Pur faccia Dio: tutti i' nati hanno a vivere.¹¹¹
I' vogl'ir a mangiar quattro bocconi
Spacciatamente; e poi ir alla piazza
Del grano, o al canto alla paglia, e cercare

¹¹⁰ *SL* II, p. 782.

¹¹¹ A lato si osserva un breve e rapido tratto obliquo. *Nato* vale qui «*Figliuolo*» (*Crusca*).

Di qualche bestia di rimeno,¹¹² e poi
 Rappresentarmi alla Nunziata, acciò
 Che io abbi più tosto aspettar loro,
 Che eglin me. [...] [pp. 40-41]

Del primo modo di dire sottolineato si riconosce una reminiscenza nell'anonima voce di un popolano, in *Sp* XII 19, che così trova giustificazione alla violenza contro il garzone del fornaio: «Siamo cristiani anche noi: abbiamo da mangiar pane». Immutato in Fe, nella Quarantana Manzoni tronca *siamo* in *siam* e sostituisce, come in altri luoghi del romanzo, la forma perifrastica 'avere da + infinito' con il sintetico *dovere*.

10

Gep. I' lo so sì, e la bottega mia
 Lo sa, che già se n'è rifatta: tu
 Lo condurrà in casa, e serrera'lo.
Ag. I' l'ho intesa d'avanzo.¹¹³ [p. 47]

Piuttosto che la forma unverbata presente nella commedia, Manzoni impiega, *una tantum* nella Seconda minuta, l'unica forma certificata dalla *Crusca*, ossia *d'avanzo*. In *Sp* XXVIII 2 l'autore ha abbandonato le avventure dei personaggi del romanzo per fornire un resoconto storico dei fatti immediatamente successivi ai tumulti di San Martino e delle iniziative sia pubbliche che private per scongiurare la carestia: «chi aveva qualche po' di quattrini d'avanzo gl'investiva in pane e in farine». Confermato in Fe, il nesso viene però sostituito in Q con «da parte».

Nella Ventisetтана l'avverbio *d'avanzo* viene impiegato nell'*Introduzione* e, per maggior precisione, nella memorabile frase esplicitaria. Con tocco quasi ironico, Manzoni rinuncia a enunciare le complesse ragioni delle scelte linguistiche e stilistiche operate nel romanzo: «Il che veduto, ponemmo da canto il pensiero, per due ragioni che il lettore troverà certamente valide: la prima, che un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parere cosa ridicola la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo». Negli *Sposi promessi*, invece, si leggeva: «[...] di libri basta uno per volta, quando non è troppo»; quella dell'*Introduzione* di Fe è quindi l'unica occorrenza dell'avverbio esaminato

¹¹² *Rimeno* significa «Ritorno» (*Crusca*).

¹¹³ Alla voce *Avanzo* della *Crusca* è riportata la locuzione, non unverbata, «D'avanzo: Posto avverbial. vale Più del giusto, Più del dovere, Di sovrappiù».

che giunge nella Quarantana. A partire da queste ultime, sibilline, parole, gli editori Stella e Danzi hanno intitolato *Frammenti di un libro d'avanzo* (1983) quattro lacerti («cui si collegano più direttamente cinque elenchi di vocaboli tratti dal Vocabolario della Crusca [...], e indirettamente spogli di voci e locuzioni d'autore»)¹¹⁴ di una più vasta opera linguistica che l'autore avrebbe steso tra l'ottobre del 1823 e il marzo dell'anno successivo ma bruciato, stando al resoconto del figliastro Stefano Stampa, una volta tornato dal tanto agognato soggiorno fiorentino.¹¹⁵

11

Aga. Do che gli venga il morbo! *Gep.* L'altra voi
 Gli mostrerrete che siate persone
 Che vi sapete levar via dal naso
 Le mosche, e gastigar i pazzi: e forse
 Potresti anco rimettergli il cervello
 In capo; che sarebb'opera santa.
Aga. E' ci vuol'altra mano a far cotesto.
Gep. Vi torrete datorno questo uccello,
 Farai a me questo bene, e tu ancora
 De' dieci scudi potrai far i fatti
Tuoi.¹¹⁶ [pp. 47-48]

Anche se non in associazione con il verbo *fare*, il nesso *fatti suoi* ricorre già nel *Fermo e Lucia* in contesti molto simili a quello della commedia: «Don Abbondio impaurito, minacciato mentre tranquillamente attendeva ai fatti suoi pare l'oppresso [...]» (*FL* I, VII 99, ma il passo rimane pressoché immutato fino in Q, dove l'unica correzione riguarda il generalizzato inserimento dell'elisione della preposizione articolata); «come chi vive pei fatti suoi e non ha bisogno nè timore di prepotenti» (*FL* II, VII 82); «chi per andarsene a casa o ai fatti suoi» (*FL* III, VII 29) e ancora «L'oste ne andò pei fatti suoi» (*FL* III, VIII 2). Di simile tenore sono anche le occorrenze nella Seconda minuta. Per esempio in *Sp* I, 59 così viene formulato l'imperativo morale di don Abbondio: «che ad un galantuomo che sa starsene pei fatti suoi, non accadono mai brutti incontri»; nella

¹¹⁴ *SL* II, pp. 29-30.

¹¹⁵ Cfr. *Gli sposi promessi*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, p. XXVII.

¹¹⁶ Alla voce *Fare* della *Crusca* è registrato il modo di dire, ancora corrente e vitale, «*Fare i fatti suoi, vale Amministrare le sue faccende*».

Ventisettana il passo viene però corretto con un'altra espressione, che rimarrà anche in Q, ossia: «ad un galantuomo il quale badi a sé [...]». Tale formulazione trova riscontro negli *Appunti lessicali per il Vocabolario dell'uso fiorentino*, dove Manzoni inserisce proprio il modo «*Badate a voi*», con un rimando all'equivalente francese *mêlez-vous de vos affaires*.¹¹⁷

Viene invece confermata in Q l'occorrenza di *Sp* VI 2: «Ma pensando tosto quanto importasse di non guastare i fatti suoi, o ciò che era assai più, i fatti altrui [...]». Degno di nota è anche *Sp* XIX 45, in cui la locuzione «attendere ai fatti suoi» diventa in Q «badare a' fatti suoi». Viene invece corretto in Fe il passo di *Sp* XXIX 18 in cui Perpetua esclama: «Andarlo a cercare adesso l'uomo, che ognuno ha da pensare ai suoi»; nella Ventisettana al pronome possessivo, che già secondo la *Crusca* «*nel numero del più, vale i suo' parenti, o amici, o in altra maniera attenenti*», Manzoni sostituisce il modo esplicito «ognuno ha da pensare ai fatti suoi». Correzione risalente alla revisione in vista della prima edizione a stampa è anche quella di *Sp* XXXIV 11, dove «invece di andarsene dritto» viene rimpiazzato con «invece di andarsene pe' fatti suoi» (in Q la preposizione viene aggiornata all'uso moderno, ossia *per i*), con il recupero quindi di una locuzione presente già nella Prima minuta.

12

Aga. Eh sì; tu vuoi la burla tu, e hai
 Buon confortare, e star da canto al giuoco;
 Ed a chi tocca, tocchi.¹¹⁸ vedi come
 Egli è grande? e come egli ha viso di bravo?
 Non fu e' già soldato? *Gep*. Sì a Roma
Fu messo su da certi,¹¹⁹ tanto che
 E' lo fecion soldato; ma e' finì
 Tosto il mestiero, perchè e' fu veduto
 Alla rassegna, quando e' si traeva
 Gli archibusi, turarsi con le mani
 Gli orecchi. [p. 49]

¹¹⁷ *SL* II, p. 985, n. 697.

¹¹⁸ Alla voce *Toccare* il GDLI registra la locuzione «*A chi tocca tocca, tocchi a chi tocca*: per segnalare o avvertire che nelle proprie critiche, accuse o rimproveri non si ha riguardo per nessuno».

¹¹⁹ In questo contesto di persuasione la locuzione *Mettere su* (per la quale la *Crusca* fornisce più significati) vale «*Pregare, Sollecitare alcuno a far checchessia, Metter mezz'io*».

Una variante del modo *a chi tocca, tocchi* compare anche nel *Vocabolario dell'uso fiorentino*. *Appunti lessicali*: «*Chi ne tocca ne tocca*. Si dice d'una divisione che non si fa con precisione, ma è convenuto che le parti si contenteranno. *Chi ne tocca ne tocca* ('Chi è sott è sott). 'Chi le piglia son sue'». ¹²⁰

Di questo proverbio, particolarmente significativo per Manzoni che lo citerà anche nei tardi spogli lessicali per il progettato *Vocabolario dell'uso fiorentino*, si registrano due occorrenze, tutte inserite nella Seconda minuta. In *Sp* XII 38 Manzoni sta isolando dalla collettività indistinta le voci di alcuni dei popolani riunitisi per le vie di Milano nelle giornate dei tumulti per il pane. Queste le parole di monito sussurrate da uno di costoro al compagno più vicino: «Ho già visto certi visi, certi galantuomini che giran, facendo l'indiano, e notano chi c'è e chi non c'è: quando poi tutto è finito, si raccolgono i conti, e a chi tocca, tocca». Come si nota, quindi, rispetto all'ipotesto fiorentino, Manzoni elimina il congiuntivo esortativo e riporta entrambi i verbi al modo indicativo, ottenendo un effetto di maggior realismo.

Celeberrimo è invece il secondo reimpiego, quello di *Sp* XXXIII 46, in cui la locuzione proverbiale, non più espressa impersonalmente (il soggetto è infatti diventato la peste), diviene la formula stolidamente ripetuta a Renzo da Tonio, trasformato ormai, dopo il contagio, nel suo «incantato fratello»: «A chi ella tocca, ella tocca». Manzoni pare quindi in questo caso prendere spunto dal proverbio toscano, risemantizzandolo e facendolo assurgere a emblema non solo dell'irreversibile obnubilamento della mente di Tonio, ma della casualità con cui il male viene distribuito tra gli uomini. È infatti proprio alle parole di Tonio, che in questa scena ricalca, nei suoi comportamenti, un anonimo personaggio dello *Waverly* di Scott (Raimondi, in Poggi Salani), che Manzoni sembra affidare la morale dell'intero capitolo. Nella Quarantana il passo rimane, con la sostituzione del pronome *ella* (riferito alla peste) con la forma soggettiva proclitica, usata anche in toscano, *la*. ¹²¹

Assente nel *Fermo e Lucia* è anche la locuzione fraseologica *metter su* che, rispetto ai significati espliciti dalla *Crusca*, acquista, nell'impiego che ne fa Manzoni nel romanzo, una carica ancor più negativa, diventando sinonimo di *fomentare*, *sobillare*. L'espressione viene inserita in *Sp* XV 29, nella cornice del colloquio, che è «come un duello ad armi corte» (Pistelli, in Poggi Salani) tra l'oste e il «notaio criminale», nel vano tentativo di

¹²⁰ *SL* II, p. 986, n. 724.

¹²¹ Cfr. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, § 446.

quest'ultimo di carpire maggiori informazioni circa l'identità di Renzo: «E quel vostro avventore che fa? continua a schiamazzare, a metter su la gente, a ordir sedizioni?». La *climax* ascendente di azioni criminali così rapidamente costruita dal magistrato viene sostanzialmente lasciata immutata nella Quarantana, dove Manzoni interviene soltanto per abbassare il registro lessicale dell'ultimo membro del *tricolon*: «E quel vostro avventore cosa fa? Continua a schiamazzare, a metter su la gente, a preparar tumulti per domani?».

La terza sottolineatura concerne infine la questione dell'alternanza tra le forme partecipiali forti e quelle deboli come, appunto, *-uto*; per quanto riguarda il verbo *vedere* si ricordino le osservazioni di Rohlf: «Alla pari con *visto* sta *veduto*, che però è forma più letteraria, quasi affatto sconosciuta alle parlate popolari [...]; il Manzoni corresse in *visto* il *veduto* della prima edizione del suo romanzo».¹²²

13

Gen.[...] Fate come me; che, poi
Che io m'addottorai, i' non ho mai
Aperto libro, e vi è sopra la polvere
Tant'alta.¹²³ e anco prima gli guardavo
Assai poco per Dio. [p. 54]

Costruzione molto simile è quella di Q V 20, nella descrizione del fatiscente ma al contempo impenetrabile palazzotto di don Rodrigo: «Le rade e piccole finestre che davan sulla strada, chiuse da imposte sconnesse e consunte dagli anni, eran però difese da grosse inferriate, e quelle del pian terreno tant'alte che appena vi salirebbe un uomo sulle spalle d'un altro». *Tant'alte* sostituisce il «tanto elevate» di *Sp* e *Fe*: l'aggettivo *elevato*, infatti, nella Quarantana si specializza semanticamente ed è riservato da Manzoni o a immagini più evocative (come il riferimento alla statura di padre Cristoforo in Q III 56; la «torre piatta» del palazzo di don Rodrigo in Q VIII 84; i «monti sorgenti dall'acque» di Q VIII 86 o la «cappella ottagonale» del lazzaretto in Q XXXVI 2) oppure a impieghi traslati, come i «disegni elevati» di Q XXII 25.

¹²² Ivi, § 622.

¹²³ A margine vi è un trattino orizzontale.

14

Aga. Hammi data la chiave della stanza
 Del grano, ch'io ve lo rinchiugga; che
 Sarà com'esser 'n un fondo di torre.
 E vuol ch'io ve lo faccia star due giorni
 Senza mangiare; acciò che e' faccia doppia
 La vigilia della festa, che e' non ha
 A fare. *Gep.* Odi, la l'ha con esso lui¹²⁴
Aga. E di che sorta¹²⁵ ma non sai tu, che
 Del vin dolce si fa l'aceto forte? [p. 65]

Grazie all'*exemplum* fiorentino, Manzoni trova un'efficace traduzione del «*Quis me exemplis*» tratto dalla *Mostellaria* plautina, reso con «di che sorta».¹²⁶

Alla terna «*Averla, Volerla, Pigliarla con uno*» Manzoni dedica scrupolosa trattazione in alcuni suoi appunti sui *Sinonimi*.¹²⁷ a proposito di *Averla con uno* l'autore, qui nelle sue vesti di lessicologo, precisa che «esprime il mal animo». Nonostante Manzoni conoscesse sicuramente la locuzione ai tempi della stesura della Seconda minuta, essa non viene impiegata che nella Quarantana. In Q XXII 38 Attilio così principia la sua denuncia della condotta di padre Cristoforo: «C'è da quelle parti un frate cappuccino che l'ha con Rodrigo e la cosa è arrivata a un punto, che...». Poco oltre, dopo le prime manifestazioni di disappunto da parte del conte zio («E qui soffìò»), Attilio ribadisce il concetto: «È il frate che l'ha con lui, che ha preso a provocarlo in tutte le maniere ...». Sia nella Seconda minuta che nella Ventisettana Manzoni aveva utilizzato, nel primo passo, la locuzione, più icastica e forse anche troppo marcata, «V'è da quelle parti un frate cappuccino che ha preso in urto mio cugino, e la cosa è portata ...». L'intensità del modo di dire – anch'esso toscano, come certificato dalla *Crusca* veronese («*Torsi, o Torre, o Prender in urto alcuno, vale Non cessar di perseguitarlo, Contrariarlo*») – è riecheggiata anche nella successiva battuta del cugino di Rodrigo: «È quel frate che la vuole con lui», in cui Manzoni impiega quel *volerla con* che nella disquisizione sui *Sinonimi* aveva chiosato come appropriata per «dinotare una guerra aperta». Correggendo entrambe le espressioni con il più generico *averla con*, quindi, Manzoni

¹²⁴ Al lemma *Avere* la *Crusca* segnala il modo di dire «*Averla con uno. Essere adirato con lui*».

¹²⁵ Alla voce *Sorta* del GDLI si trova il modo «*Di che sorta: quanto; in quale modo*».

¹²⁶ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 252.

¹²⁷ SL II, p. 30, n. 12.

smorza i toni, riportando lo scambio di battute tra Attilio e il conte zio su un registro più dimesso e meno acceso.

Per quanto concerne l'esclamazione *e di che sorta*, essa non compare *verbatim* nel romanzo, seppure una suggestione si possa riconoscere in *Sp* II 41: «Fare una violenza di questa sorte ad un galantuomo, al vostro curato, in casa sua! Un tiro di questa sorte! Per cavarmi di bocca il mio malanno, il vostro malanno!». In *Fe* il passo viene modificato verso quella che sarà, con poche ulteriori correzioni, la versione definitiva di *Q*, con un aumento delle proposizioni esclamative: «Avete fatta una bella azione! Mi avete renduto un bel servizio! Un tiro di questa sorte ad un galant'uomo, al vostro curato, in casa sua! in luogo sacro! Avete fatta una bella faccenda! Per cavarmi di bocca il mio malanno, il vostro malanno!».

15

Aga. [...] Quest'uomini son pur pazzi, da poi
Che e' comprano un pentir tanti danari:
E, se questo non fia pentir da vero,
Dicami Tosa.¹²⁸ O ecco qua 'l padrone!
I' vo' far vista di spazzar qui l'uscio,
Che non pensasse a mal del fatto mio. [p. 67]

Sebbene Manzoni dovesse aver avuto grande familiarità con la voce milanese *tosa*, essa non compare né nel *Fermo e Lucia* né nella Seconda minuta. L'uso del commediografo toscano sembrerebbe invece convincere lo scrittore a inserire il termine nell'edizione Ventisettana. In *Fe* III 55 si legge infatti: «Al vedere che una povera tosa mandava a chiamare con tanta confidenza il padre Cristoforo [...]». Negli *Sposi promessi* il periodo è costruito in modo diverso, ma il narratore si riferisce a Lucia con il diminutivo *donniciuola*, epiteto della giovane già nel passo corrispondente della Prima minuta (*FL* I, III 65). Parrebbe quindi che l'inserimento del termine in *Fe* non sia tanto da considerare un idiotismo lombardo sfuggito all'autore, bensì un'aggiunta consapevole e giustificata dalla presenza del termine anche in un testo di comprovata fiorentinità linguistica. Onde fugare ogni ambiguità, però, Manzoni, attento nell'ultima

¹²⁸ Fatto singolare, in una commedia fiorentina Manzoni ritrova una voce a lui così familiare come *Tosa*, equivalente lombardo di «*Fanciulla*», come ricordato anche dalla *Crusca*.

fase di revisione a circoscrivere il più possibile i dopponi, sostituisce *tosa* con *ragazzza*, voce certo meno connotata in senso regionale.

16

Dom. [...] che ha' tu a far dell'Ermellina?
 Che tu, per salvar lei, vuoi giuntar me?
 Che peverada è questa? di su,¹²⁹ e acconciala,
 Ser ben le sai, che la mi paia vera. [p. 101]

Il modo secco e colloquiale per incitare a parlare compare anche nelle postille manzoniane al *Miles gloriosus*, dove l'autore traduce con un «di su francamente» il latino «*age loquere audacter*».¹³⁰

Commentando il passo di Fe VI 51 – precisamente l'invito, «Di' su», formulato da Tonio a Renzo affinché quest'ultimo gli sveli di quale «servizietto» ha bisogno in cambio delle venticinque lire con cui il giovane potrebbe saldare il debito con don Abbondio e recuperare la collana della moglie Tecla – la Poggi Salani precisa che «*su* non è da intendere come esortazione aggiunta ma fa parte del verbo» e che, secondo quanto osservato già da Petrocchi, tale uso della particella *su* rientra tra i lombardismi¹³¹ sopravvissuti anche dopo la risciacquatura in Arno. La sottolineatura manzoniana nel testo della commedia fiorentina, però, permette di constatare che tale forma non è approdata nella Quarantana per una distrazione dell'autore in fase di revisione, ma vi è rimasta in quanto il suo uso è stato certificato dall'*auctoritas* toscana. Quest'ipotesi viene ulteriormente rafforzata dal confronto con la lezione della Seconda minuta, dove si leggeva il semplice imperativo «Parla», corretto poi da Manzoni, che di proposito inserisce dunque la forma *di' su*. Entra invece già nella lezione di *Sp*, e rimarrà immutata anche in *Q*, la seconda occorrenza dell'esortazione (assente in *FL*), collocata in *Sp* XXVI 42, nella preghiera quasi angosciata di Agnese alla figlia perché questa le riveli per quale motivo non può «più esser moglie di quel poverino»: «Ma di' su, dunque». Si noti infine, per inciso, che Manzoni nel romanzo – ma non

¹²⁹ Trattino orizzontale a margine. Al lemma *Dire*, il GDLI ricorda il «valore rafforzativo» attribuibile al riempitivo fatico «Dico»; per la preposizione *su*, inoltre, il medesimo dizionario attesta la possibilità di impiegarla «Con valore esortativo, per esprimere impazienza e premura, la perentorietà di un ordine, l'incitamento ad agire senza indugio».

¹³⁰ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 250.

¹³¹ Il *Cherubini*², infatti, alla voce *Di*, registra la locuzione «Di-sù. *Dire*. Narrare. Esporre. Favellare. *Dir fuori*».

nella postilla a Plauto – utilizza, secondo la corretta norma grammaticale, la forma apocopata dell'imperativo (*dì*), che invece nel testo cinquecentesco era scritto con l'ortografia *dì*, più vicina alla riproduzione della pronuncia della parola.¹³²

Altri notabilia

1

Fil. A fermar Geppo, e far con lui i medesimi
Patti, che con Benuccio. *Ne.* Appunto! egli è
Un ghiotto, che farebbe un tradimento
In un Calice:¹³³ vada alla mal'ora
Pur', alle forche. [...] [p. 21]

I maiuscola a margine.

2

[...] *M.G.* E parte con la dote
Può far bottega, e trionfar il mondo.
Ma io che non fo traffichi, e che ho 'l mio
Vecchio che regge, e che mi dà le spese,¹³⁴
E che mi sto su l'armi, e su le lettere;
Che vuo' tu ch'ì' ne faccia? [p. 27]

3

[...] *M.G.* O fratel, quivi
Son'io in casa mia,¹³⁵ io burlo, io canto,
I' suono, i' ballo, i' fo de' giuochi, io dico
Delle novelle; in somma i' son tra loro

¹³² Cfr. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., §§ 605-6.

¹³³ Assente nella *Crusca*, il proverbio si ritrova nel *Cherubini*², dove è riportata, alla voce *Pàder*, la medesima citazione, impiegata per tradurre il modo milanese «El tradirav anca sò pader».

¹³⁴ Alla voce *Dare* della *Crusca* è registrata l'espressione idiomatica *Dare spesa*, cui seguono numerosi significati, tra i quali il più appropriato, considerando il tenore del contesto, risulta quello di «*Dar le spese, vale Spender nel nutrimento, Dare il mangiare, e il bere*».

¹³⁵ La battuta è impiegata dai compilatori della *Crusca* per illustrare il modo di dire, registrato al lemma *Casa*, «*Essere in casa sua, come essere nella sua beva, cioè Aber [Aver] a far cosa nella quale altri è praticissimo*».

Com'è il pazzo ne' tarocchi. [p. 30]

4

[...] *Tra*. Il buon'uom non aspetta
Troppi inviti, e gli rise l'occhio:¹³⁶ io resto
Seco, tornare stamattina in dogana
Con l'oro e con la listra. [...] [p. 35]

5

[...] *Gep*. In somma egli è
Dalla natura stato fatto al mondo
Per esser'uccellato; e, non che egli
S'avvegga quando altri l'uccella, e' dà
Materia altrui di farlo. e' gli son state
Fatte da questi giovani le più
Strane burle, le più liete fischiate,
Bociato cento volte: e, non che egli
Se ne sia accorto, o se ne sia crucciato;
Anzi se ne tien buono,¹³⁷ e le va in qua
E in là contando per favori. [...] [p. 50]

6

Do. Arebbesi: ma ell'è una di quelle
Cose, che oggidì si fa di rado.
Aga. E voi vedete ben, che la più parte
Riescon poi, più parenti, ch'amici. [p. 58]

I maiuscola a margine.

7

[...] *Ner*. O bene, bene!
Per Dio, che tu val'oro.¹³⁸ [p. 63]

¹³⁶ I compilatori veronesi si servono di questa attestazione di Cecchi per aggiungere alla voce *Ridere* della *Crusca* il modo «*Rider gli occhi ad alcuno, si dice, quando mostra d'esser contento di qualche cosa*».

¹³⁷ Alla voce *Tenere* della *Crusca* i compilatori veronesi aggiungono la locuzione, prossima a quella sottolineata da Manzoni, «*Tenersi in buono. Godere*».

¹³⁸ Trattino orizzontale a margine. Alla voce *Oro* della *Crusca* è segnalato il modo di dire, simile a quello impiegato nella commedia, «*Valer tant'oro, vale Aver grand'abilità, Essere molto a proposito, adattissimo*».

8

Mes. In casa mia ... *Gep.* Deh si pognan da parte
 Queste cose odiose. *Mes.* I' pongo mente
 Che, benchè 'l ghiotto sia viziato e tristo,
 E' non m'ha conosciuto. *Gep.* Sì, le more¹³⁹
 Voi avete viso più di servigiale,
 Che non ha carnoval di buon compagno. [p. 73]

9

[...] *Ner.* Adunque
 A posta d'una favola vorrete
 Partirvi? e lasciar qui non risoluto
 Questa cosa, e costui? acciò crucciato
 Da se, e messo al punto da qualcuno
 E' voglia ciò che gli tocca? oh lasciate
 Ire il Tedesco, e badate a costui.
 Guidianlo a casa come cosa nostra,
 Veggian di far'un taccio¹⁴⁰ seco, e darli
 Il manco che si può; e che ci faccia
 Una assolve assolvendo generale. [pp. 76-77]

I maiuscola a margine.

10

Do. Quando la roba scema, e' cresce i titoli:
Manco fummo, e più brace.¹⁴¹ *Ner.* O i' non voglio
 Già, che voi raccontate il mondo. [p. 78]

I maiuscola a margine.

11

Do. E i' non vo' lasciarlo,

¹³⁹ Assenti nella *Crusca*, le interiezioni «*Le more! Le more gelse! Le more di maggio!*» sono riportate, con numerosi esempi tratti proprio dalle commedie di Cecchi, al lemma *Mora* del GDLI, che specifica inoltre che tale modo è impiegato «per esprimere, in modo canzonatorio, smentita, rifiuto, negazione».

¹⁴⁰ Alla voce *Taccio* la *Crusca* ricorda l'espressione «*Fare un taccio; e vale Stagliare, Finire, Stralciar*»; a mo' d'esempio è poi riportata proprio la citazione in esame.

¹⁴¹ Medesima citazione dal *Servigiale* è riproposta dai compilatori della *Crusca* alla voce *Fumo* (di cui *fummo* è variante grafica), per illustrare il proverbio «*Manco fumo, e più brace; e vale Meno apparenza, e più sustanza*»: proverbio che riprende chiaramente la dicotomia tra «roba» e «titoli» del verso precedente della commedia.

E mettere il mio chiaro in compromesso.¹⁴² [p. 93]

Per il verso plautino «*fraudem capitalem – creas*» (*Miles gloriosus*), Manzoni propone le traduzioni «Metti in compromesso. Tiri un malanno addosso».¹⁴³

12

[...] G. E quando il vecchio ancor ci fusse,
Che credi che e' facesse? non sai tu
Che e' non s'ha tener mai conto de' poveri?
E poi e' non si usa oggi più far tante
Nozze. *Aga.* Ogni buona usanza manca. G. Sì,
Perchè noi sian tutti un monte di cenci
Diventati. *Aga.* Non già questo avarone;
Che gli ha, so dir, di quegli e di quegli altri.
Gep. Colsela lui;¹⁴⁴ ma, sa' tu? i danari
Non istanno con chi gli spende. [pp. 93-94]

13

[...] F. Di Travaglio ella sarebbe
Opera pia; però che, a dirne il vero,
Ell'è sua casa propria la galea [...]. [p. 98]

14

Dom. O tu mi raffinisci tra le mani
A giornate! bembè, tu sei avvezzo
A tormi su per poco.¹⁴⁵ [p. 100]

I maiuscola a margine.

¹⁴² «*Mettere, o Tenere il suo In compromesso, vale Mettere ec. a rischio quello, che si ha sicuro in mano*» (*Crusca*, al lemma *Compromesso*).

¹⁴³ Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 248.

¹⁴⁴ «*Coglierla, diciamo il Far che che sia per l'appunto; e Non la corre, dicesi quando non riesce bene*» (*Crusca*).

¹⁴⁵ La voce *Togliere* della *Crusca* segnala la locuzione «*Torre su alcuno, vale anche Ingannarlo, Farlo fare*».

Appendice I

Orecchie della Dote con concordanze nelle Postille

1

Man. Egli è ben vero, che io non v'ho cerco molto diligentemente, perchè io non ho possuto per ancor badare, rispetto a questa briga dello sgombrare e del rassettare; perchè io non voglio che i miei di casa si avvegghino, ch'io ne cerchi. [p. 15]

La citazione viene aggiunta in postilla alla voce *Mio* della *Crusca*, a illustrare il modo: «I miei, e: i miei di casa, sottint. parenti»; di seguito alla trascrizione del passo il postillatore precisa: «Così si usa anche degli altri pron. possess.» (p. 344). Medesimo passo si incontra negli *Scritti linguistici*, *Dal «Fermo e Lucia» alla Ventisettana. Spogli dalla Crusca.*¹⁴⁶

2

Fazio vecchio solo. Bell'usanza ch'è questa, che a Firenze oggidì ogniuno vuol fare il liberale, e 'l magnifico della roba d'altri! Al primo se tu parli con uno, o se uno ti parla di dote, se tu di, L'è poca, e' ti accocca, Un tuo pari ricco? s'io fussi in te, io farei, io direi. Paroline! se fussino in me, e' farebbono come fo io; e se non lo facessino, e' sarebbono pecore: e perchè io sono in me, e non ci sono loro, voglio fare a mio modo; perchè facendo a modo loro, io sarei fuor di me; e s'io son ricco, e' farebbono in modo che io diventerei povero. [p. 41]

Manzoni riporta la citazione («S'io fossi in te, io farei, io direi», normalizzando quindi la grafia di *fussi* in *fossi*) in postilla al lemma *In* della *Crusca*, segnalando l'uso particolare della preposizione: «In (sott: luogo / persona) di» (p. 282). Uguale citazione si ritrova negli *Scritti linguistici*, *Dal «Fermo e Lucia» alla Ventisettana. Spogli dalla Crusca*¹⁴⁷ e nella *Verifica dell'uso toscano. Collaborazione con Cioni e Niccolini*: in questo caso gli esperti fiorentini confermano che l'espressione «Si dice come da noi».¹⁴⁸

¹⁴⁶ *SL* II, p. 13, n. 51.

¹⁴⁷ *Ivi*, n. 54.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 106, n. 321.

Orecchie degli Incantesimi con concordanze nelle Postille

1

Str. Mancherà che dire a una puttana vecchia! chiamava voi ciurmatore, e mancatore di fede; e me trafurello, sciagurato, e simil cosette;¹⁴⁹ e che gli uomini dabbene non fanno così, andarsene in villa e lasciar le povere donne a grido. [p. 35]

In postilla alla voce *Cosetta* della *Crusca* Manzoni aggiunge due citazioni che a suo giudizio testimoniano il «significato speciale» di tale termine. Dopo un passo da Boccaccio compare quindi l'*exemplum* di Cecchi: «chiamava voi ciurmatore, e mancatore di fede; e me trafurello, sciagurato, e simil cosette» (p. 128).

Mancante nel *Fermo e Lucia*, la voce *cosetta* – intesa però in senso ironico e antifrastico a indicare, con buona dose di reticenza, non tanto una cosa di poco conto quanto piuttosto comportamenti da ribaldo (e del resto anche nella commedia il diminutivo risalta ancor di più sullo sfondo di vituperi nel quale è inserito) – viene impiegata in due occorrenze nella Seconda minuta. In *Sp* XIV 13 il termine è pronunciato da Renzo che, nel suo sfogo contro i legislatori delle gride, responsabili, nel suo ingenuo giudizio, di tutti i suoi guai, si dice certo che «quando quel bravo Ferrer sentirà queste belle cosette, e credo che ognuno di lor signori ne avrà qualcheduna di simile da raccontargli, non vorrà più sopportare che il mondo vada a questo modo, e ci troverà rimedio». Mantenuta nella Ventisettana, la voce *cosetta* viene sostituita, relativamente a questo passo, con la forma non alterata *cose*.

Rimane invece fino in Q la seconda occorrenza del termine, inserito in *Sp* XIX 15 nella suasoria del conte zio al padre provinciale per accelerare i tempi dell'allontanamento di padre Cristoforo: «Già ella sa meglio di me che soggetto era al secolo, le cosette che ha fatte in gioventù». Come osserva la Poggi Salani, «l'alterato, col suo aspetto gentile, è malizioso, perché l'allusione è molto grave» e ben si presta dunque ad accennare velatamente al fatto di sangue che ha macchiato la giovinezza di Lodovico.

¹⁴⁹ *Cosetta* è sinonimo di «*Coserella*» (*Crusca*).

2

Sfu. E' parrebbe bene, che e' non si fidasse di voi. Padrone, non perdian tempo, andate per essi, noi vi aspettiamo qui fuori.

Bal. Dacch'io sono nel ballo, i' vo' ballare; aspettatemi, io torno or ora. [p. 48]

Alla voce *Ballo* la *Crusca* registra il modo di dire «*Essere in ballo, Entrare, o Mettersi in ballo, dicesi di quando un si ritrova, o comincia a entrare, o uscire di qualche maneggio, o negozio, o impresa*»; Manzoni aggiunge in postilla parte della battuta del vecchio Baldo («Dacchè io son nel ballo, i' vo' ballare»), con la successiva chiosa: «Semm in ball, bisogna ballà. Ormai sono in ballo, vo' ballare. fior.» (p. 56).

Unico il reimpiego del proverbio, inserito nel romanzo a partire dalla Seconda minuta e confermato senza aggiustamenti (a eccezione della punteggiatura, con la sostituzione della virgola in punto e virgola per marcare la pausa) fino in Q. In *Sp* XV 45 la locuzione idiomatica è presentata nella dubbiosa riflessione del notaio su come comportarsi, considerata l'agitazione del popolo, con il prigioniero Renzo: «mi si dirà ch'io sono un dappoco, un vile, e che doveva eseguir gli ordini. Siamo in ballo, bisogna ballare. Malann'aggia la pressa! Malann'aggia il mestiere!». La saggezza popolare funziona dunque qui come vigoroso imperativo, grazie al quale il notaio decide con apparente risolutezza il da farsi.

3

Baldo. Eccovi, maestro; o dove siete voi?

Sot. Eccomi al piacer della signoria vostra.

Bal. Non cirimonie meco, maestro; più tosto buon fatti. [p. 49]

La prima parte dell'ultima battuta di Baldo è trascritta da Manzoni in postilla al lemma *Cerimonia* e *Cirimonia* della *Crusca*, che presenta anche l'accezione figurata del termine: «*Si usa eziandio per le Dimostrazioni reciproche, che si fanno tra loro per onoranza le persone private*» (p. 92).

Tra i due allotropi Manzoni adotta la variante ancora attuale *cerimonia*. Il termine, con il suo valore figurato di 'eccesso di formalità', era ampiamente usato, sia al singolare che al plurale, già nel *Fermo e Lucia*, dove viene impiegato nello stesso significato anche l'aggettivo *cerimonioso* (*FL* I, III 47; *FL* I, IV 78; *FL* II, I 16; *FL* II, III 77; *FL* II, VIII 15; *FL* II, VIII 18; *FL* II, VIII 20; *FL* II, VIII 87; *FL* III, I 16; *FL* III, II 23; *FL* III, IV 41; *FL*

III, VII 54; *FL* III, VIII 91; *FL* IV, II 62). Tale voce viene pertanto mantenuta pure nella Quarantana, testimoniando lo scavo linguistico compiuto su questo singolo termine, che ha portato Manzoni ad ampliarne il raggio di significato, impiegandolo in contesti tra loro anche molto lontani.

4

Sot. Messer Baldo, i' vo' da voi un servizio.

Bal. Messer sta in cielo; i' non sono stato messer infino a ora, i' non vo' già che voi mi facciate voi.

Sot. Perdonatemi; questo è un modo di parlare, che s'usa oggidì per tutto.

Bal. Per tutto a sua posta: a tempo mio non si dava di messere se non a' Dottori, e a' Cavalieri, e a' Calonaci. [pp. 49-50]

Articolata è la postilla manzoniana alla voce *Posta* della *Crusca*: in corrispondenza della locuzione «*A posta d'alcuno, o simili, vale A suo piacimento, o beneplacito*», infatti, l'autore annota: «A tua posta e simili, detto assolutamente.¹⁶ ha una certa forza di: sia la cosa pur così, o fa quel che vuoi, ch'io non me ne curo. [...] Il milanese arebbe: me ne rallegro; il francese, se non m'inganno: autant qu'il vous plaira, o C'est bien» (p. 418); segue la trascrizione delle ultime due battute di Sottile e Baldo.

5

Bal. Eccotegli; ma i' non vorrei che 'l maestro credesse, ch'io non mi volessi fidar di lui.

Sot. Appunto! Voi aspetterete in casa, io farò lo incantesimo; e subito vi manderò a dire, quando voi avete a ire. [p. 50]

L'esclamazione di Sottile serve a Manzoni per correggere e moderare la chiosa offerta dalla *Crusca* all'uso figurato dell'avverbio *Appunto* («*Talora serve per negare con istrapaazzo; come se si dicesse: Appunto, sanno molto questi; cioè questi non sanno nulla*»). Prima di riportare in postilla la citazione da Cecchi, Manzoni infatti precisa: «*Con istrapaazzo* è troppo: con meraviglia bensì dell'affermare altrui, e con quella forza particolare dell'ironia» (p. 35).

Il senso di meraviglia suscitato dall'esclamazione *appunto!* viene sfruttato da Manzoni in due luoghi della Seconda minuta, con il rinforzo dell'interiezione *Oh*, sovente utilizzata dall'autore per riprodurre il *sermo*

cotidianus dei personaggi più umili.¹⁵⁰ In *Sp* XV 28 alla domanda del notaio: «Che la canaglia sia diventata padrona di Milano?», l'oste risponde prontamente: «Oh, appunto!»; in *Sp* XXX 17 l'esclamazione è posta in bocca a un altro umile del romanzo: dopo la calorosa accoglienza riservatela dall'Innominato («Voi, mi fate del bene a venir qui ... da me ... a questa casa. Siate la benvenuta. Voi ci portate la benedizione»), Agnese smorza i toni encomiastici con un «Oh appunto!», che prepara al successivo «vengo a darle incomodo». Conservate in Fe, entrambe le esclamazioni vengono però corrette in Q con «Oh giusto!», locuzione ironica presente anche in milanese (*Oh giust*) e confermata dal toscano Guglielmo Libri, che anzi precisa che «'Oh giusto'; si dice molto più frequentemente che 'oh appunto'».¹⁵¹

Orecchie dei Dissimili con concordanze nelle Postille

1

Alb. Guardate, compare, di non pigliare un granchio; ella non è la prima lettera, che si somiglia. [pp. 49-50]

La battuta di Alberto compare in una postilla manzoniana alla voce *Primo* della *Crusca*, a fornire un ulteriore e vivace esempio dell'utilizzo figurato che del numerale si può fare (p. 424).

2

Alb. Andate per lei ora.

Sim. O non volete voi ir a dirne prima a cotesta vostra cognata una parola?
[p. 51]

La seconda battuta è riportata in postilla al lemma *Parola* della *Crusca*. Il vocabolario, infatti, non registra la locuzione, molto vitale nel parlato, «Dire una parola di checchessia, vale una breve informazione, un avviso», che viene così aggiunta da Manzoni stesso (p. 382).

«Dinne una parola» è il modo in cui Manzoni traduce la complessa dinamica espressiva insita nel verso dell'*Aulularia* plautina «*Fac mentionem*

¹⁵⁰ Cfr. Testa, *Lo stile semplice*, cit., pp. 40-41.

¹⁵¹ *SL* II, p. 117, n. 85.

cum»,¹⁵² postillato dall'autore in quelli che potrebbero chiamarsi esercizi di applicazione delle locuzioni toscane ai testi latini.

Già in *FL* II, X 44 si osserva un impiego del sintagma *una parola* molto vicino a quello della commedia: «Che cosa le costa dire una parola?»; passo che subisce solo lievi modifiche nella versione definitiva (come la consueta sostituzione del pronome interrogativo *che cosa* nel semplice *cosa*; forma non osservata, per esempio, da Grossi nel suo *Marco Visconti*).¹⁵³ Numerose sono poi le occorrenze dell'espressione in esame sia nella Seconda minuta che nelle edizioni a stampa: tra le più significative si possono ricordare *Sp* III 18: «Vorrei dirle una parola in confidenza» (a parlare è Fermo, che così dà inizio al suo imbarazzato colloquio con l'Azzecca-garbugli); *Sp* VI 11, dove padre Cristoforo invita don Rodrigo a indirizzare il suo potere al bene, desistendo dai suoi nefasti piani per ostacolare Lucia: «Una parola di lei può far tutto» e infine il passo, ricco di *pathos*, di *Sp* XXI 44, dove protagonista è il dissidio interiore dell'Innominato che, sulla via della conversione, si riconosce turbato dalla potenza della parola *perdono*, da lui sempre disprezzata, ma ora profondamente rivalutata nella sua possibilità di placare l'angoscia che lo attanaglia: «Se una parola di questa sorta mi potesse far bene, togliermi da dosso un po' di questa, di questa diavoleria, la direi, eh! sento che la direi».

3

Sim. Chi ne dubita?

Ales. Mio padre, i' son mandato a voi ambasciadore da Federigo, il quale è qua in casa, nè si arristia a venir a parlarvi, vergognandosi del fallo suo, e dubitando dell'ira vostra; e' prega, e così io vi ... [p. 93]

La citazione è ricopiata, sebbene con alcune differenze rispetto all'originale (per esempio l'ammodernamento della forma *arristia* in *arrischia*) alla voce *Arrischiare* della *Crusca*, «*In signif. neutr. pass. Avere ardire*» (p. 37).

¹⁵² Manzoni, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, cit., p. 234.

¹⁵³ Cfr. Luca Serianni, *Il primo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1989, p. 97.

Orecchie dell'Assiuolo con concordanze nelle Postille

1

Agn. È vero; ma sul fuoco, a volerlo spegnere, bisogna gettarvi acqua, non zolfo. [p. 13]

La battuta costituisce una giunta al lemma *Fuoco* della *Crusca*. Nota l'editore Isella: «*La postilla, senza alcun riferimento a nessuno dei trentacinque paragrafi della voce FUOCO, vuol essere un'aggiunta ai medesimi*» (p. 258).

Seppure in una forma scorciata rispetto a quella appresa dal testo dell'*Assiuolo*, il proverbio *gettare acqua sul fuoco*, mai citato nel *Fermo e Lucia*, trova spazio in un'unica occorrenza all'interno della Seconda minuta. In *Sp* XVIII 51 la locuzione idiomatica è inserita nel discorso, costruito su un impianto retorico al contempo ricchissimo di espressioni dal sapore popolare, che Attilio pronuncia al cospetto del conte zio al fine di persuaderlo ad intercedere perché il cugino Rodrigo non debba più tollerare le «avanie» perpetrate da padre Cristoforo: «Io ho cercato di gettare acqua sul fuoco [...]». Uguale in *Fe* – dove l'unica correzione concerne «l'apocope postconsonantica in combinazione sintagmatica»:¹⁵⁴ *gettare acqua* > *gettar acqua* – il modo di dire, pur così espressivo, viene eliminato in *Q* a favore del solo verbo *smorzare*.

Appendice II

Concordanze mute tra La dote e le Postille

1

Mo. E che ne fai tu in mano?
Tes. Venivo a cercar di te.
Mo. E se tu non mi trovavi?
Tes. So io molto. [p. 52]

Mancano in questo caso manifesti segni di lettura, eppure Manzoni impiega la citazione in postilla alla voce *Sapere* della *Crusca*, per fornire

¹⁵⁴ Nencioni, *La lingua di Manzoni*, cit., p. 238.

attestazioni d'uso delle espressioni «*Ei sa molto, Io so molto, Che so io? Che sai tu?*», per le quali segnala che «Son pur lombarde» (p. 468).

Tale colloquialismo, assente nel *Fermo e Lucia*, viene impiegato, in un'unica occasione, a partire dagli *Sposi promessi*: in *Sp* XV 26, infatti, l'espressione viene fatta pronunciare all'oste, che se ne serve per cercare di difendersi dall'interrogatorio cui lo sta sottoponendo il notaio nel tentativo di estorcergli le generalità di Renzo: «Vien uno con un pane in saccoccia; so molto io dove lo è andato a pigliare. Perchè, a parlare come in punto di morte, io posso dire di non avergli veduto che un pane solo». Uguale nella Ventisettana, nella redazione definitiva il passo conosce soltanto alcuni aggiustamenti lessicali: *saccoccia* viene sostituito con il più comune *tasca*, *molto* diviene *assai* e *pigliare prendere*, correzione quest'ultima piuttosto frequente nel romanzo.¹⁵⁵ La correzione più significativa che si riscontra in Q e che riguarda la formula in esame è l'omissione del pronome personale *io*, che in *Sp* e *Fe* enfatizzava la ridondanza pronominale tipica del parlato (e in particolare in situazioni di nervosismo e turbamento) e rappresentava anche una sorta di zeppa all'espressione, che pareva così più compiuta. La forma presente nella redazione definitiva è inoltre differente da quella registrata nel *Novo vocabolario*, che invece si dimostra più fedele all'uso cinquecentesco testimoniato da Cecchi, ossia «*So per molto, So di molto*; Maniere ironiche, usate per significare che uno ignora una tal cosa».

2

Fil. E' fu quasi per esser l'uno e l'altro.

Mo. Malanno aggia quel, quasi. E' se ne prese tanto dolore, che e' se ne pose nel letto, e n'ebbe una tirata di più che tre mesi, credo io, e i Medici lo feciono spacciato; pur la Dio grazia e' guarì, ma spese un mondo. [p. 61]

In postilla alla voce *Malanno* della *Crusca* Manzoni inserisce l'imprecazione esclamata da Moro: «Malanno aggia quel, quasi» (p. 317).

L'imprecazione, così come Manzoni la ricava dalla fonte comica toscana (con il mantenimento dell'«antico toscano *aggion*»¹⁵⁶ per il verbo *avere*), trova impiego, in un'unica occorrenza, in *Sp* XV 45, dove essa, nonostante il suo

¹⁵⁵ Ivi, p. 259.

¹⁵⁶ Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., II, § 541.

registro basso-plebeo, è pronunciata dal notaio che, sebbene sia un rappresentante delle istituzioni, è tratteggiato come un personaggio da commedia, nel suo inveire (proprio come il servo Moro) contro chi gli ha ordinato di arrestare in fretta e furia Renzo, procurandogli così l'odio del popolo: «Malann'aggia la pressa! Malann'aggia il mestiere!». Tale forma, testimoniata da Cecchi, viene mantenuta anche in Q, sebbene nella redazione definitiva venga presentata nella forma unverbata *malannaggia*. Incerto però sulla vitalità di tale espressione, Manzoni chiede, in via epistolare, la collaborazione del sodale Rossari affinché verifichi se è «egli modo usato tuttavia».¹⁵⁷

3

Mo. [...] Federigo per vedere donde questa cosa proviene, prese parere col suo confessore; il quale vi venne e arrecò pur di segreto mille reliquie: ma sì! acqua a mulino. Di poi feciono cercare tutta la casa, per vedere, se ci si trovano queste benedette ossa di questo morto, e tra l'altre cavorno giù nella volta dinanzi più di tre braccia addentro il terreno. [pp. 63-64]

In corrispondenza del lemma *Sì* della *Crusca*, da intendersi nel valore peculiare di «*Figura d'ironia, maniera frequente e proprissima*», Manzoni aggiunge in postilla la porzione di testo «prese parere col suo confessore; il quale vi venne e arrecò pur di segreto mille reliquie: ma sì! acqua a mulino» (p. 489).

La locuzione ironica, assente nella Prima minuta, trova accoglienza in due luoghi degli *Sposi promessi*. In *Sp* XXIV 72 Manzoni la impiega per introdurre la sentenza conclusiva del racconto di Agnese, impacciata al cospetto del cardinal Borromeo, che la invita a narrargli le vicende degli sventurati promessi sposi. Reticente a proposito del progetto del matrimonio clandestino, «saltò all'attentato di don Rodrigo, e come essendo stati avvertiti, “per una grazia speciale del cielo,” avevano potuto scappare. “Ma sì,” soggiunse, e conchiuse: “scappare per incapparci peggio [...]”». L'espressione, che ben enfatizza la stizza che la donna nutre verso don Abbondio (ritenuto colpevole delle disavventure di Lucia) e che a stento riesce a contenere dinnanzi al porporato, viene conservata, per la

¹⁵⁷ Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, n. 1726 (la lettera in questione non è datata, ma è plausibile che sia stata scritta nell'intenso periodo di revisione della Seconda minuta in vista della Ventisettana).

sua vigorosa essenzialità, anche nella Quarantana. Anche la seconda occorrenza dell’intercalare è affidata a un personaggio umile, in questo caso Bortolo, che la utilizza, in *Sp* XXXIII 28, come riempitivo all’interno del resoconto spicciolo della situazione geopolitica dell’epoca, con il quale spera di distogliere il cugino Renzo dal proposito di arruolarsi con i veneziani, se avessero invaso la Lombardia spagnola: «E, prima che vi mettano i piedi ...! Per me, sono eretico: costoro abbaiano; ma sì; lo Stato di Milano non è mica un boccone da ingoiarsi facilmente». A proposito dell’attributo *eretico* usato da Bortolo, che dà prova del suo gusto per il parlar figurato, si ricordi una postilla alla *Crusca* nella quale Manzoni aggiunge al lemma l’accezione di «uomo ostinato a non credere che che sia, a non arrendersi»; tale sfumatura di significato, attestata dalle *Lettere* di Magalotti, è per di più «familiarissima» al milanese (pp. 200-201).

Concordanze mute tra Gl’incantesimi e le Postille

1

Gis. E’ non è al mondo persona, di ch’io abbia più bisogno, che di te, come quello che sai tutti li miei segreti, li quali non mi curo che in più persone si dilatino; sì perché le cose, che per molti si fanno, tosto vengano pubbliche, e io ho bisogno che li miei fatti stieno segreti; sì per la scarsità delle persone, che accompagnano i buoni fatti alle buone parole; ancorachè lo Sfuma mi sia mostro sempre buono e leal servidore, pur questa cosa mi importa troppo. [...] [p. 25]

Insieme a *excerpta* tratti dal *Malmantile racquistato* e dall’epistolario di Magalotti, Manzoni riporta, al lemma *Curare* della *Crusca*, anche un brano della battuta di Gismondo, che però non reca, almeno in quest’edizione, segni di lettura («come quello che sai tutti li miei segreti, li quali non mi curo che in più persone si dilatino»), a illustrazione dell’espressione «Non si curare d’una cosa vale più che: non averne desiderio, ha forza di odiare e temere»; la forma è inoltre comparata ai modi corrispondenti in francese e milanese: «Corrisponde appuntino al *ne se soucier pas*, o *guère* dei franc. e al *non saper che farne di ...* dei milanesi» (p. 136).

Abbondanti sono nel romanzo le occorrenze del verbo *curare* (spesso in forma negativa) inteso nel suo valore più generico di *preoccuparsi* o *avere cura di*. Un passo che però si avvicina al significato enucleato nella postilla sulla

base anche della fonte comica si riscontra in *Sp* XXXI 16 (e inalterato giungerà fino in Q), nella descrizione della nefasta iniziativa del governatore di Milano che, nonostante il contagio, decise di indire «pubbliche dimostrazioni per la nascita del principe Carlo primogenito del re Filippo IV; senza sospettare o senza curare il pericolo d'un gran concorso in tali circostanze: tutto come in tempi ordinari, come se di nulla non gli fosse stato parlato». In relazione al contesto drammatico, la forma *senza curare* indica al contempo la poca avvedutezza del provvedimento e, in dittologia con *sospettare*, rimanda alla sfera semantica della paura.

2

Ala. Tu hai buon tempo tu con queste tue chiacchiere. [p. 26]

La presente citazione è trascritta in postilla al lemma *Tempo*, per fornire un'ulteriore attestazione d'uso della locuzione «*Avere, o Darsi buon tempo, o bel tempo, vagliono Far tempone, Stare allegramente, Far buona cera, Sguazzare*». Alla citazione Manzoni aggiunge che è «Locuz.^e milanesissima» (p. 529). Assente nella prima edizione, il *Cherubini*² ricorda, al lemma *Temp*, la locuzione «*Avegh bon temp. Aver buon tempo*, cioè essere sulle bajes».

Numerose sono le occorrenze del nesso *buon tempo*, utilizzato o per indicare un momento di ritrovata o auspicata prosperità o con valore avverbiale, ma unico è l'utilizzo del senso figurato di tale locuzione. In *Sp* XXI 59 essa è inserita nel monologo dell'Innominato che, dopo la travagliata notte trascorsa insonne, si domanda la causa dei festeggiamenti dei paesani (ancora non sa che essi sono dovuti alla provvidenziale visita del cardinale Borromeo): «Che allegria c'è? Di che godono tutti costoro? Che buon tempo hanno?». Il ritmo trimembre dell'interrogazione viene alterato nella Quarantana dove, oltre all'eliminazione della seconda domanda, viene anche modificata l'espressione ora in esame: «Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro?».

La locuzione *avere buon tempo* compariva anche nel *Fermo e Lucia*, dove aveva però il significato, illustrato dal GDLI, di «averne da perdere, sia in attività sia in discorsi inutili (e ha valore iron.)». In *FL* II, IX 101 è il bravo di Egidio a pronunciare tale espressione nei «crocchj» formati per le vie, nei quali ai vituperi contro i fornai si sono sostituite le chiacchiere sull'avvenimento del giorno, il rapimento di Lucia. Per mascherare il suo interesse verso le ricostruzioni ipotizzate dalla *vox populi*, quindi, l'uomo

esclama: «Oh avete il buon tempo voi altri: per me m’accontenterei che sparissero tutte le giovani purchè venissero pagnotte abbastanza».

Concordanze mute tra I dissimili e le Postille

1

M.D. O Dio vi faccia di bene.

Sim. Andianne, che questa è la giunta e ‘l soprassello all’altre mie brighe.

Ser. O ringraziato sia Dio, che la non mi rimarrà addosso. [p. 51]

La battuta di Simone è trascritta da Manzoni in corrispondenza della voce *Soprassello* della *Crusca*, a certificare un’attestazione dell’uso figurato del termine, che «*Per metaf. vale semplicemente Giunta*» (p. 495). Manzoni si serve anche dell’ultima battuta per aggiungere alla *Crusca* un’ulteriore accezione dell’avverbio *addosso*: «Vale anche avere in custodia, e doverne poi dar conto» (pp. 10-11).

Relativamente alla seconda citazione confluita in postilla alla *Crusca*, una reminiscenza dell’impiego figurato del sintagma preposizionale *addosso a* in unione al verbo *rimanere* si riscontra in *Sp XXXII* 28, nella drammatica descrizione della gestione, da parte delle autorità cittadine, dell’epidemia: «Si pensi ora quali dovessero esser le angustie dei decurioni addosso ai quali era rimasto il peso di provvedere alle pubbliche necessità, di riparare a ciò che v’era di riparabile in un tale disastro». La forma, un colloquialismo che ben permette a Manzoni di mantenere medio il registro anche degli *excursus* storiografici, si conserva fino alla Quarantana.

2

Ales. Tu l’hai pensata bene, va via: io mi risolvo di andare in casa, e secondochè io truovo la materia disposta, secondo fare; se possibil fussi, io vorrei quietar la cosa mia, e non scoprire quella di Federigo: oimè! i’ ho picchiato, e i’ sento venir giù brigate; Dio m’ajuti, i’ mi vo’ discostare. [p. 67]

La citazione «Io vorrei quietar la cosa mia, e non scoprire quella di Federigo» è trascritta in postilla alla voce *Quetare*, e *Quietare* della *Crusca*, «*Per Acquietare, Sedare, Porre in calma*» (p. 435).

Riferimenti bibliografici

OPERE DI ALESSANDRO MANZONI

- I promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della colonna infame*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.
- I romanzi. Fermo e Lucia; I promessi sposi (1827); I promessi sposi (1840); Storia della colonna infame*, 3 voll., con saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002.
- I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013.
- Gli sposi promessi (= Sp)*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, 2 voll., Milano, Casa del Manzoni, 2012.
- Fermo e Lucia (= FL)*, edizione critica diretta da Dante Isella, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, 2 voll., Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, 3 tomi, Milano, Adelphi, 1986.
- Scritti linguistici editi (= SL I)*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, vol. 19, tomi 2, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.
- Scritti linguistici inediti (= SL II)*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, voll. 17 e 18, tomi 3, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.
- Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di Dante Isella, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2005.
- Postille inedite del Manzoni al Lexicon del Forcellini*, a cura di Donatella Martinelli, «Annali manzoniani», 2, 1994, pp. 35-78.
- Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, a cura di Domenico Bassi, «Aevum», 6, 1932, pp. 225-74.
- Postille. Filosofia*, a cura di Donatella Martinelli, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002.

ALTRA BIBLIOGRAFIA

- Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, Torino, Einaudi, 1975.
- Isabella Becherucci, *Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite*, «Per leggere. I generi della lettura», 3, 2002, pp. 101-127.
- Lanfranco Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1972.
- Gabriella Cartago, *Un laboratorio di italiano venturo. Postille manzoniane ai testi di lingua*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013.
- Giovan Maria Cecchi, *Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra lingua*, in Luigi Fiacchi, *Dei proverbi toscani. Lezione di Luigi Fiacchi detta nell'Accademia della Crusca il dì 5° novembre 1813 con la Dichiarazione de' proverbi di Gio. Maria Cecchi testo di lingua*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1838 (I ed. 1813), pp. 31-70.
- Giovan Maria Cecchi, *Lezione o vero Cicalamento di Maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri, letta nell'Accademia della Crusca, sopra 'l sonetto Passere, e Beccafichi magri arrosto*, Firenze, per Domenico Manzani, 1583.
- Giovan Maria Cecchi, *Ragionamenti spirituali*, con introduzione e note a cura di Konrad Eisenbichler, Ottawa, Dovenhouse Editions Canada, 1986.
- Claudio Cianfaglioni, *Vox populi vox Dei? Proverbi e locuzioni idiomatiche nei «Promessi sposi»*, San Martino delle Scale, Abadir «Officina della memoria», 2006.
- Luca Danzi, *Lingua nazionale lessicografia milanese: Manzoni e Cherubini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Natalia Elaguina, *Corpus des notes marginales de Voltaire: le projet et sa réalisation*, «Revue Voltaire», 3, 2003, pp. 19-26.
- Gianfranco Folena, *Note sintattiche in Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di Gianfranco Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 372-385.
- Antonfrancesco Grazzini, *Le Rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca per cura di Carlo Verzone*, Firenze, Sansoni, 1882.
- Claudio Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993.
- Donatella Martinelli, *Prove di stampa della Ventisettana. Una pagina utile alla datazione dei Modi di dire irregolari (Promessi sposi I p. 42)*, in corso di stampa in «Filologia italiana», 13, 2016.
- Donatella Martinelli, *Libri e carte del Manzoni*, «Per leggere. I generi della letteratura», 10, 2006, pp. 103-127.

- Donatella Martinelli, *Segnalibri manzoniani*, estratto da «Studi di filologia italiana», vol. LXIII, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 307-331.
- Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1993.
- Giulia Raboni, *La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei «Promessi sposi»*, «Filologia italiana», 5, 2008, pp. 191-208.
- Douglas Radcliff-Umstead, *Carnival Comedy and Sacred Play. The Renaissance Dramas of Giovan Maria Cecchi*, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- Fortunato Rizzi, *Delle farse e commedie morali di G.M. Cecchi comico fiorentino del secolo XVI. Studio critico*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907.
- Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969 (ed. originale *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Berna, Francke, 1949-1954).
- Luca Serianni, *Il primo Ottocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Francesco Bruni, Bologna, il Mulino, 1989.
- Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Maurizio Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi Sposi e le tendenze della prassi correttorica manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1992.

STRUMENTI DI CONSULTAZIONE

- Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, Torino, UTET, 1961-2002.
- Emilio Broglio e Giovan Battista Giorgini, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e c. alla Galileiana, 1870-1897 (riproduzione anastatica).
- Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia reale, I (1814) e II ed. (1839).
- Pierre de La Mésangère, *Dictionnaire des proverbes français*, Parigi, Imprimerie de Crapelet, 1823 (I ed. 1821).
- Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1865-1874.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca Oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' Classici, le più trovate da Veronesi*, Verona, dalla stamperia di Dionigi Ramanzini, 1806-1811.

CONVEGNI APERTI

*Questioni ecdotiche
tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura*

Virna Brigatti

(intervento al Convegno di studi

Le forme del testo. Editoria e filologia in Italia tra Otto e Novecento,
Università degli Studi di Firenze, 17-18 maggio 2016)

Per avviare il discorso intorno alla questione proposta dal titolo dell'intervento occorre partire da una considerazione preliminare: la distanza tra un'edizione scientifica e un'edizione di lettura *può* essere più apparente che reale.

Le due etichette che definiscono queste tipologie di edizioni, infatti, consentono di introdurre rilevanti osservazioni di tipo teorico, se usate non in termini oppositivi – come invece spesso accade – ma come due obiettivi che si intende raggiungere concordemente nel momento in cui ci si appresta a progettare l'edizione di un testo del passato antico o anche recente, un testo la cui storia di elaborazione autoriale sia, in ogni caso, chiusa e sul quale si è consolidato o va consolidandosi (anche per autori del Novecento) il giudizio di “classico”.

Il punto di incontro tra l'edizione scientifica e l'edizione di lettura è dato dal concetto di edizione autorevole, alla definizione del quale ha

contribuito il Foro della rivista «Ecdotica» del maggio 2008, dedicato, appunto, a *Come si fa un'edizione autorevole*.¹

Occorre infatti riconoscere che, se in alcuni casi gli aggettivi autorevole e scientifico sono stati usati come sinonimi, è pur vero che porre la questione in quei termini rischia di avallare un'idea separativa rispetto all'edizione di lettura, idea separativa che si cerca invece qui di problematizzare, in particolare sul modo di intendere il concetto di *leggibilità*, il quale rischia spesso di diventare generico e che tenterò invece di ancorare a due modelli storici proposti dall'editoria della prima metà del Novecento.

Il Foro di «Ecdotica» a cui si è fatto accenno dispiegava al suo interno vari interventi, tra cui uno di ordine più teorico degli altri. Si tratta del contributo di Pasquale Stoppelli, che sarà qui usato per dirigere l'avvio della presente riflessione.

Stoppelli definisce in quella sede le edizioni autorevoli come «edizioni “scientifiche” destinate a tirature medio-alte»,² che devono quindi trovare un difficile ma necessario equilibrio tra «la parte divulgativa» e «quella scientifica».³

La parte scientifica è quella dispiegata sulla pagina e nelle pagine di un'edizione critica (altro termine di riferimento e questo sì, separato e distinto): l'edizione critica, seguendo le parole di Pietro Beltrami, tratte dal suo manuale *A che serve un'edizione critica?*, si caratterizza per il fatto di «esprimere il risultato dell'interpretazione delle testimonianze, e ciò con l'insieme formato dall'introduzione, dall'allestimento del testo, dall'apparato e dal commento».⁴ L'edizione critica, si potrebbe dire, è la *mise en page* dello studio filologico e dei risultati cui tale studio è giunto, fino al limite, proposto da Francisco Rico sempre sulla rivista «Ecdotica» e poi anche recentemente ribadita, che «l'edizione critica non sia un'edizione, bensì uno studio; non un testo bensì un metatesto».⁵

¹ «Ecdotica», 5, 2008, pp. 217-240.

² Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 245-248; la citazione a p. 247.

³ *Ibidem*.

⁴ Pietro Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza e medioevale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 124.

⁵ Francisco Rico, «*Lectio fertilior*»: tra la critica testuale e l'ecdotica, «Ecdotica», 2, 2005, pp. 23-41; la citazione a p. 35.

L'allestimento di un'edizione critica è però spesso il passaggio per giungere al testo critico su cui si fonda l'edizione autorevole, ancora è Rico a sostenere che «L'edizione critica non è, dunque, l'obiettivo in sé stessa, bensì la condizione imprescindibile e il tramite più idoneo per la pubblicazione di un testo critico, cioè, *grosso modo* il testo dell'edizione critica ma esente dal bagaglio erudito».⁶

L'edizione critica può dunque essere intesa, in questa prospettiva, come un deposito di materiali dai quali partire operando per sottrazione fino al raggiungimento di un equilibrio tra la quantità di informazione e la sua comprensibilità e *leggibilità* da parte di un pubblico più largo rispetto alla ristretta comunità degli specialisti, destinatari elettivi delle edizioni critiche.

Stoppelli fa poi notare – sempre nel contributo citato in apertura – come «l'autorevolezza di un'edizione [autorevole] non si fonda solo sulla qualità del testo, ma dipenda anche dai modi della sua presentazione, dalla capacità del curatore di comunicarne efficacemente i contenuti; in altre parole non è questione che si risolve solo in termini esclusivamente filologici. Se in principio è l'autore alla fine è il lettore: contano entrambi nel processo di mediazione culturale che un'edizione, sia o no scientifica, comunque comporta».⁷

Ecco dunque che al centro dell'operazione ecdotica si pone con forza non solo il testo dell'autore, con la storia della sua genesi, con le varianti rimaste sugli autografi e che sono vissute solo per lo stesso autore; con la storia delle eventuali successive revisioni attuate sempre dall'autore che hanno invece avuto vita pubblica (in successive copie manoscritte della propria opera o in successive edizioni a stampa dopo la *princeps*); o poi infine con la storia della sua trasmissione e tradizione; ma piuttosto al centro dell'operazione ecdotica è posta anche, se non soprattutto, la fisionomia del lettore a cui il curatore della nuova edizione e il suo editore si rivolgono.⁸

⁶ Rico, *“Lectio fertilior”*, cit., p. 36.

⁷ Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, cit., p. 245.

⁸ E si distingue qui terminologicamente, colui che lavora sul testo da colui che pubblica i libri e che dunque agisce sulle scelte di produzione materiale del volume, che coinvolgono in particolare l'impaginazione e i paratesti, in relazione alle politiche e ai criteri di una collana; raramente infatti, nel caso del curatore espressamente filologo, i due ruoli coincidono.

In funzione della fisionomia del lettore previsto come destinatario dell'edizione si stabiliscono, dunque, sia i criteri per la costituzione del testo critico – questione delicata che coinvolge anche i problemi delle grafie che qui non saranno toccati – sia le strutture degli apparati di varianti, d'autore o di trasmissione, sia, ancora, gli scritti di commento, di introduzione, di contestualizzazione storica e bio-bibliografica e, indispensabile, la nota al testo.

Le tre comunità di lettori, unanimemente riconosciute, in cui è utile – nel presente quadro di riferimento – suddividere l'ampia e indistinta categoria del pubblico, sono quella dei lettori specialisti, dei lettori colti e dei lettori comuni o normali, che ora non definisco, perché intuitivamente riconoscibili e noti, limitandomi a segnalare come a queste due ultime categorie, e soprattutto al lettore comune, è necessario rivolgere edizioni che siano accessibili, ma non per questo debbano abdicare a un presupposto di scientificità.⁹

In relazione all'accessibilità di un prodotto editoriale, e dunque anche alla *leggibilità* di un'opera letteraria, concorre anche un elemento che non può

⁹ In proposito, e ancora affidandoci alle parole di Stoppelli, occorre riconoscere che «le categorie del lettore colto e dello studioso specialista non sono omogenee»; possiamo dunque sostenere che quest'ultimo è un *alter ego* del curatore, è cioè a sua volta uno studioso, specialista dell'autore la cui opera si sta pubblicando o addirittura specialista della stessa opera; può essere specialista dell'epoca storica e letteraria in cui l'opera è nata, insomma, quello che con efficacia di sintesi è definito un "addetto ai lavori"; costui è indubitabilmente il destinatario delle edizioni critiche ed è coinvolto nel giudizio sull'affidabilità e sull'autorevolezza di un'edizione scientifica per il largo pubblico. Il lettore colto potrebbe identificarsi con uno studioso specialista di un'altra epoca letteraria, di altri autori e altre opere, oppure con un lettore di solide competenze letterarie ma trasversali, o con un lettore con competenze di tipo umanistico, ma non specificatamente letterarie. Infine il lettore comune o normale, invece, è quello che, per lo più, si occupa per professione di tutt'altro rispetto alla letteratura e alla cultura umanistica e che però mantiene vivo un interesse per questo campo culturale, che può contare su buone basi di formazione, ma non certo su competenze specifiche. Il lettore comune o normale, per il discorso qui condotto, coincide in parte con gli esponenti della categoria, usata nel marketing o nelle indagini di mercato sull'editoria, del lettore forte, pur non dimenticando però che la forza di questi lettori è misurata in termini unicamente quantitativi e non qualitativi, mentre il connubio che l'edizione autorevole cerca tra scientificità e *leggibilità* è indubbiamente rivolta a una qualità sia del testo, e quindi precisamente filologica, sia del libro, e quindi dell'edizione.

essere considerato secondario e che è quello che sarà al centro del presente discorso.

Oggetto di attenzione infatti deve essere non solo la complessiva forma di un'edizione, ma anche la disposizione del testo su ogni singola pagina del volume a stampa.

In particolare, si può verificare come la disposizione degli elementi peritestuali sia stato un problema rilevante nella prima metà del Novecento e nello specifico come tale questione si sia concentrata intorno alla presenza o assenza di note a piè di pagina e apparati di commento intorno al testo, sulla pagina appunto.

È possibile individuare una problematicità rispetto a questi elementi di un'edizione, in rapporto al dominio dell'estetica crociana, la quale si esprime anche nel modello ecdotico che Croce proponeva con la collana "Scrittori d'Italia", avviata nel 1910 per Laterza e espressamente concepita senza note a piè di pagina e senza apparati di commento. Nella presentazione di questa collana fatta sul «Giornale d'Italia» nel settembre 1909, Croce, dopo avere dato l'indicazione secondo cui i volumi avrebbero fornito il «testo critico [...] affidato a uno studioso specialista», si aggiungeva di seguito che esso non avrebbe dovuto avere «ingombro di note o commenti, salvo, in fine di ciascun volume, un'appendice critica».¹⁰

Un'aperta opposizione a questo modello di edizione giunge da collane promosse da editori che ponevano le proprie radici a Torino, dove si stava affermando la scuola storica, e che si avvalevano di professori dell'università del capoluogo piemontese: la prima di queste collane, fondata nel 1917, è la "Collezione di classici italiani con note" della UTET, diretta da Gustavo Balsamo Crivelli, al quale succedette per un breve tempo, poco dopo la sua morte nel 1929, Santorre Debenedetti. Sulla collezione UTET è ancora da condurre un approfondimento, ma è interessante notare come la collana avesse come principale intento quello di «connotarsi in maniera originale rispetto a quella Laterza».¹¹ Ed è proprio sulla questione dell'essere *con note* che l'opposizione al modello

¹⁰ Benedetto Croce, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Id., *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1960 (I edizione riveduta dall'autore 1943), pp. 173-180; la citazione a p. 176.

¹¹ Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298. La citazione a p. 277.

editoriale crociano si pone, e ciò è confermato quando negli anni Trenta lo stesso Santorre Debenedetti costruirà, su invito di Leone Ginzburg e dunque all'interno dell'allora neonata Einaudi, il progetto della "Nuova raccolta di classici italiani *annotati*". Su questa seconda iniziativa è già stata da qualche tempo avviata una mia ricerca che ha consentito di verificare con precisione come la collana di Debenedetti e Ginzburg si ponesse esplicitamente in una prospettiva di superamento del magistero di Croce,¹² spingendo verso un deciso distacco.

Allo scopo di precisare nel concreto su quali aspetti vertesse l'opposizione tra questi modelli ecdotici è utile considerare in prima istanza lo specifico problema delle note a piè di pagina.

A questo proposito si possono ricordare sinteticamente le dinamiche che presiedettero all'edizione dell'*Orlando furioso* curata da Debenedetti nel 1928 per gli "Scrittori d'Italia" Laterza: come è noto, infatti, Debenedetti aveva previsto un volume con un apparato di varianti a piè di pagina, in cui aveva intenzione di dare conto degli interventi autoriali presenti sulla *princeps* del 1516, sulla seconda edizione del 1521 e poi tra i diversi esemplari dell'ultima edizione vivente l'autore e da lui sorvegliata, quella del 1532, sulla quale si fonda la trascrizione del testo. Tutto ciò fu impedito da Croce che si oppose con forza scrivendo una lettera a Giovanni Laterza in cui perentoriamente affermava: «ho innanzi il 1° canto impaginato [dell'Ariosto], che, proprio, non va: è brutto. Voglio insistere perché le varianti siano impaginate alla fine di ciascun volume, e non distribuite sotto le pagine. Perciò sospendete l'impaginazione degli altri canti».¹³ E ancora, due giorni dopo insisteva per stampare «il solo testo senza quelle varianti, esteticamente e tipograficamente orrوره».¹⁴

¹² Leone Ginzburg rappresenta l'anello di congiunzione ma anche la volontà di creare un ponte tra la scuola estetica e quella storica: cfr. Mauro Bersani, *L'Einaudi e i classici*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», 2, 2005, pp. 124-128; la citazione a p. 125.

¹³ Croce a Laterza, Torino, 2 maggio 1927, in Benedetto Croce e Giovanni Laterza, *Carteggio (1901-1943)*, a cura di Antonella Pompilio, vol. 3, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009, p. 359.

¹⁴ Croce a Laterza, Torino, 4 maggio 1927, in Croce e Laterza, *Carteggio (1901-1943)*, cit., p. 360. Così commenta Carlo Caruso: «Già nel 1928 si sarebbe insomma potuta avere l'edizione critica – e non solo il testo critico – del *Furioso*: per l'edizione critica occorrerà attendere [...] il 1960» (Carlo Caruso, *Gli Scrittori d'Italia (e la Carducciana)*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con

Dunque, nel 1928, apparve solo il testo critico e gli apparati di varianti – che per altro furono relegati non a fine di ogni volume ma alla fine del terzo volume. L'edizione critica dell'*Orlando furioso*, invece, si sa, fu presentata solo nel 1960 grazie al contributo di Cesare Segre che riprese il lavoro di Debenedetti.

Questo esempio mette bene in evidenza, da un lato, la possibilità di autonomia di un testo critico e, dall'altro, una questione – da me già altrove affrontata¹⁵ – su cui è bene fermarsi a riflettere ancora una volta: il rifiuto di Croce delle note a piè di pagina non è nel merito della tipologia di note; questi non è infatti contrario esclusivamente alle note che rappresentano le varianti d'autore, ma ha in mente piuttosto un modello di edizione autorevole in cui nemmeno le note di varianti di trasmissione o di commento, esplicative del senso e dei significati e/o delle implicazioni tematiche e dei riferimenti storici, sarebbero state accolte con favore.

Croce insomma è contrario alle note a piè di pagina *di per sé*, per una ragione di “estetica della pagina” (che vuole pulita, ariosa, con ampi margini bianchi) e per ragioni più profonde legate alla propria idea della fruizione del testo letterario che doveva avvenire nel modo più immediato (cioè privo di mediazione) possibile. Si vuole un libro che lasci scorrere l'occhio del lettore senza portarlo mai «fuori del testo».¹⁶

Con le parole di Guglielmo Gorni, tratte da un altro Foro di «Ecdotica», quello del 2005 dedicato alle collane di classici, possiamo affermare che «La serie crociana degli “Scrittori d'Italia” [...] espungeva la filologia testuale dal proprio orizzonte. Che la filologia si esercitasse pure a produrre testi: stesse però nelle quinte, confinata in un'essenziale “nota al testo”, senza aduggiare il lettore con il suo contenzioso perenne».¹⁷

Ed è proprio Contini a ribadire, nella sua celebre voce *Filologia*, inserita poi nel *Breviario di ecdotica*, come Croce avesse una

la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna Brigatti, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni Editore, 2012, p. 332).

¹⁵ Virna Brigatti, *La filologia in casa editrice: Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi*, «Oblio», VI, 21, 2016, pp. 40-52, http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio_VI_21.pdf.

¹⁶ Francisco Rico, *Una filologia per il lettore*, intervista a cura di Natascia Tonelli, «Per leggere. I generi della lettura», V, 8, primavera 2005, pp. 175-189; la citazione a p. 181.

¹⁷ Guglielmo Gorni, *Perché avete chiuso gli “Scrittori d'Italia”*, in *Foro. Le collane di classici*, cit., pp. 109-115; la citazione a p. 111.

«considerazione meramente funzionale e ancillare della filologia» e come, in coerenza con l'idealismo professato, nel momento in cui Croce stesso fu editore, promosse «una illustre collezione di classici dalla quale procurò di tener lontana più che gli fosse possibile ogni accusata filologicità di presentazione».¹⁸

Di presentazione, dunque. Ciò significa che l'attenzione è portata sulle modalità in cui l'edizione presenta il testo innanzitutto “alla vista”, questione che si riflette in termini molto concreti sulla forma dell'edizione definita da Cadioli, concetto che coinvolge sia l'insieme dei paratesti sia la struttura, la gabbia tipografica potremmo dire, della pagina.¹⁹

Completamente contraria all'impostazione crociana è l'idea dell'edizione Einaudi promossa da Debenedetti per la “Nuova raccolta dei classici italiani annotati”, il cui volume fondativo sono le *Rime* di Dante curate da Gianfranco Contini nel 1939.

L'edizione delle *Rime*, realizza pienamente il progetto di Debenedetti e di Ginzburg²⁰ (non si dimentichi che Contini è allievo di Debenedetti), e fonda allo stesso tempo sia un «nuovo modello di commento»²¹ – come precisa Paola Italia nella voce *Gianfranco Contini* del *Dizionario Biografico Treccani* – sia un modello ecdotico di un testo della tradizione letteraria che in quegli anni è in aperta dissonanza con l'ormai affermato e dominante modello crociano. Diversi documenti di lavoro che appartengono agli archivi della casa editrice Einaudi mostrano come nella prospettiva dell'editore di Torino e dei suoi collaboratori fosse

¹⁸ Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (I ed. Milano, Ricciardi, 1986), pp. 3-66; la citazione a p. 4.

¹⁹ Le fondamenta teoriche per l'analisi della forma dell'edizione sono poste in Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012, in particolare nel capitolo *L'ermeneutica dell'edizione*.

²⁰ Per le “Norme generali per i collaboratori” si vedano Leone Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi, 2004, p. 206, nota 3 e la *Prefazione* di Luisa Mangoni in Id., *Scritti*, a cura di Domenico Zucaro, introduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2000, in particolare la p. XXXII. L'originale delle “Norme”, manoscritto da Leone Ginzburg, e la sua copia dattiloscritta sono conservati presso l'Università di Pavia, nella sezione Letteratura della Biblioteca di Studi umanistici “Francesco Petrarca”, tra le carte personali di Santorre Debenedetti. Devo alla cortesia della professoressa Luigina Morini la possibilità di averle consultate.

²¹ Paola Italia, voce *Gianfranco Contini*, in *Dizionario biografico Treccani* on line (2013): [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_(Dizionario-Biografico)/).

proprio questo l'intento, potremmo dire, *polemico*, che si incardina sull'aggettivo *annotati* presente nel nome della raccolta.

La pagina proposta da Contini con le *Rime* del 1939 è una pagina tutt'altro che ariosa, in cui ci sono fitte note a piè di pagina e un ampio cappello introduttivo a ogni componimento poetico; il tutto concorre a fornire al lettore un commento puntuale al testo.

Nel discorso di Stoppelli da cui siamo partiti si dichiara apertamente quanto – nella realizzazione di un'edizione autorevole – sia «fondamentale [...] l'annotazione»,²² che è da lui intesa proprio come commento.²³

Stoppelli, però, giustamente, non stabilisce a priori in quale spazio e luogo dell'edizione tale commento debba dispiegarsi, lasciando intendere che possa essere collocato dove l'editore o il curatore ritiene sia più opportuno, quindi anche nelle note a piè di pagina o in quelle a fine del testo o in altri scritti peritestuali.

Stoppelli avverte poi che nel redigere gli scritti per queste parti del libro occorra fare attenzione al fatto che «il filologo curatore» non tenga «in maggior conto il giudizio dei colleghi filologi che non la funzionalità del volume, e dunque che scriva più per loro che non per il pubblico vasto dei lettori. Questo naturalmente è un errore. Un'edizione viene percepita autorevole dal lettore se il curatore ha la capacità di condurlo in profondità nelle fibre del testo. A raggiungere questo obiettivo la qualità testuale non basta; tutte le altre parti del libro (introduzione, nota al testo, note esplicative e di commento) devono rispondere a un criterio di divulgazione che sia nello stesso tempo di qualità e amichevole».²⁴

Questa idea di una qualità di tipo amichevole, in realtà, è un obiettivo teorico o astratto che è comune a molte se non a tutte le edizioni novecentesche di testi della tradizione letteraria e alle collane più o meno esplicitamente di classici, e lo è anche per quelle inserite nella collana di Croce per Laterza e nella raccolta di Debenedetti per Einaudi.

Eppure nel primo di questi due casi tale “cordialità” è percepita come incompatibile con la presenza delle note a piè di pagina o di altri scritti intorno al testo, inteso proprio all'interno dello specchio di stampa; mentre nel secondo questi elementi sono una condizione

²² Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, cit., p. 247.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 248.

imprescindibile, perché sono considerati lo spazio privilegiato in cui il curatore può dialogare con il lettore in merito al testo e tale dialogo, a sua volta, è ritenuto un fattore cardine della possibilità della comprensione dell'opera letteraria da parte dei lettori comuni e anche per quelli colti.

Certo, concepire le note a piè di pagina come uno spazio di dialogo tra curatore e lettore significa collocarsi in una prospettiva “pedagogica” che appartiene pienamente alla Einaudi e a Contini stesso – si pensi solo al concetto di *esercizio di lettura* – e che invece era del tutto estranea dal progetto crociano degli “Scrittori d'Italia”, anche perché Croce intendeva rivolgersi alle élite culturali della propria epoca, mentre invece l'editore di Torino intende programmaticamente allargare la propria comunità di lettori di riferimento anche «al pubblico delle scuole superiori e universitarie»,²⁵ e «a un pubblico più ampio degli uomini di cultura. Si guardava [...] a potenziali lettori giovani in formazione o a ceti medi in crescita numerica e vogliosi di autoaffermazione».²⁶ Lettori comuni, insomma, che ci si proponeva di rendere colti o più colti.

La questione delle note e del commento – che, come si è mostrato, in quel periodo della storia editoriale delle due case editrici considerate era strettamente intrecciato – spinge le proprie ragioni costitutive molto più a fondo, in una precisa concezione della fruizione del testo letterario e quindi delle modalità della sua lettura.

Il problema riguarda il modo in cui si vuole che il testo venga compreso.

Come ha osservato Ezio Raimondi (anch'egli nel Foro dedicato alle collane di classici), «Il filologo deve farsi mediatore e porsi il problema del destinatario della mediazione»,²⁷ e dunque «dovrebbe [...] assumere proprio la prospettiva del lettore comune per portare il proprio lavoro al

²⁵ Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 26.

²⁶ La citazione prosegue: «[lettori] ai quali offrire traduzioni curate del testo originale, con una presentazione che fornisse in modo chiaro e sintetico gli elementi essenziali per la comprensione del testo stesso, con un taglio non di mera critica letteraria e neppure esclusivamente informativo, ma più largamente di cultura» (Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 29); questa affermazione è riferita in particolare ai “Narratori stranieri tradotti”, ma l'intento che sorreggeva le due collane era coincidente.

²⁷ Ezio Raimondi, *Le vie del testo*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», 2, 2005, pp. 128-136. La citazione a p. 128.

massimo grado di semplificazione». Ed è proprio nel verbo *portare* che si concentra tutta la difficoltà dell'operazione ed è proprio in quel passaggio che le diverse idee di lettura si manifestano.

Per altro proprio in quell'intervento Raimondi introduce l'espressione «estetica editoriale», la quale «ha sicuramente due facce: da una parte la presentazione esterna [...] e dall'altra i caratteri interni con l'ipotesi finale di una stretta correlazione tra l'eleganza visibile del testo nella sua dimensione esterna e una chiarezza d'ordine interno nei vari servizi che l'edizione può prestare».²⁸

Considerando la questione delle note a piè di pagina e quella del commento così come sono proposte nella forma di edizione che Contini esprime con le *Rime* del 1939, possiamo farci guidare ancora dalle parole di Ezio Raimondi per porre una precisa e essenziale domanda di carattere più generale, utile in una prospettiva metodologica attuale: «Qual è il commento giusto per un lettore comune?»

Perché anche questo è uno dei punti sui quali si gioca il delicato equilibrio tra scientificità e *leggibilità*.

Raimondi ci dice che «il commento deve essere temporalizzato rispetto al lettore a cui si rivolge e al testo che viene dal passato».²⁹

Ma di fronte a tale affermazione ci si scontra inevitabilmente con un'evidenza: ogni opera, ogni testo, porta su di sé un diverso grado di alterità cronologica, ma anche culturale in senso ampio e linguistica, terminologica, grafica e fonetica, sintattica e grammaticale, ed è dunque impossibile, o per lo meno è complesso tentare di proporre un modello di commento valido trasversalmente per ogni testo – e, sia chiaro, non è su questo che si sta conducendo il presente intervento.

È però invece possibile ragionare sulla concretezza della forma di un'edizione autorevole, a stampa, nelle sue strutture tipografiche e peritestuali, per le quali i due modelli storici proposti sono ancora oggi validi e efficaci termini di confronto. Tali modelli per altro possono essere considerati, con un po' di semplificazione non però fuorviante, un minimo e un massimo di mediazione editoriale tra testo e lettore (mediazione editoriale al quadrato, nel doppio senso cioè del termine, dell'edizione e del curatore, filologo nel nostro caso).

E allora la domanda di Raimondi potrebbe essere trasformata nella seguente: «Quale è la forma dell'edizione giusta per un lettore comune?»

²⁸ Ivi, pp. 130-131.

²⁹ Ivi, p. 128.

La mediazione editoriale proposta dal modello Contini delle *Rime* del 1939, ha come obiettivo principale quello di colmare la distanza, l'alterità cronologica abbiamo detto, tra il testo e il lettore.

Non è però sempre e necessariamente questo il primario obiettivo di un'edizione autorevole: il modello Croce mostra chiaramente come il primo obiettivo degli "Scrittori d'Italia" sia la possibilità di una lettura che sia abbandono al testo, dalla cui superficie di caratteri tipografici l'occhio del lettore non si debba mai distaccare, affinché non si pongano interferenze tra la voce dell'autore e l'ascolto del lettore.

Nella prospettiva di Contini invece la mediazione non solo è ritenuta fondamentale, ma è anche intesa in un modo molto specifico, cioè come mediazione della filologia. Lino Leonardi nel recente commento alla voce *Filologia* di Contini fa notare con chiarezza come questi introduca «un concetto di filologia che intende essere chiave di lettura per riproporre i testi della tradizione al lettore contemporaneo»,³⁰ partendo innanzitutto dal «cogliere la distanza che ci separa dai testi e nell'esigenza di comprendere e colmare» quella che è chiamata «differenzialità»; in questo contesto dunque è chiaro che «filologia e storia» si pongono in un «rapporto inscindibile», nel quale è la constatazione della distanza, della «separazione», a richiedere «un'ottica storiografica».³¹

Si prosegue con la citazione per dare maggiore consistenza alla descrizione dell'operazione continiana: «Le esigenze della ricostruzione del passato devono convivere con il bisogno di renderlo presente per il lettore contemporaneo. È enunciata qui la sfida che la filologia, se non vuole abdicare alle sue responsabilità, deve raccogliere, ponendosi come ultimo obiettivo la "presenza" dei testi alla nostra contemporaneità».³²

Il lettore a cui si rivolge Contini, però, deve essere un lettore «disponibile all'alterità»³³ e che si cerca quindi di "educare" a questa alterità con un'operazione che è equivalente a una traduzione, la quale

³⁰ Lino Leonardi, *La filologia di Contini. Guida alla lettura*, in Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 75-104; la citazione a p. 77.

³¹ Tutte le citazioni fin qui *ibidem*.

³² Ivi, p. 78. «Punto decisivo della filologia di Contini [...] è alla base della responsabilità a cui è chiamato il filologo, di produrre un testo alla lettura, di non rinchiudersi nel tecnicismo fine a se stesso» (ivi, p. 82); «rinunciare agli adattamenti convenzionali che lo renderebbero "leggibile" equivale a rinunciare a considerarlo parte ancora viva di una tradizione» (ivi, p. 84).

³³ Ivi, p. 85.

resta però “mentale”; come la parafrasi, che è intesa da Contini come una «filigrana»³⁴ nella mente del lettore – un’immagine questa ripresa da *Esercizio d’interpretazione sopra un sonetto di Dante* – nel momento in cui il lettore rilegge poi il testo critico, filologicamente stabilito, comprendendo in una contemporaneità percettiva il dato storico e il suo senso presente.

La volontà manifestata dai volumi degli “Scrittori d’Italia”, al contrario, corrisponde al principio ecdotico espresso recentemente anche da Francisco Rico, il quale in più occasioni ha insistito nel volere portare l’opera ad essere letta «come si legge normalmente la letteratura».

Rico intende cioè che il testo del passato abbia «l’apparenza» – si noti questo sostantivo – della letteratura e debba quindi rientrare «all’interno della cornice propria della letteratura – non della filologia [...] – perché necessariamente, presentando [l’opera] in oscillazione tra il testo e l’apparato e marcandola con elementi estranei alla comune esperienza letteraria, la colloca in un ambito diverso, artificiale».³⁵ Sempre secondo Rico, dunque, non solo l’edizione critica, ma anche l’edizione con apparati a piè di pagina, non può costitutivamente «compiere la volontà dell’autore», mentre un’edizione priva di apparati può rispondere a questa volontà anche «in relazione al modo in cui [l’autore] pretendeva e si aspettava di essere letto».³⁶

Secondo questa concezione si sostiene quindi di volere restituire all’opera una forma di edizione che sia anche “alla vista” estranea da ogni «filologicità di presentazione». La scientificità dunque in questo caso si mantiene, ma dietro le quinte, nella *constitutio textus* e nella nota al testo che ne giustifica le ragioni, o nelle note poste in ogni caso nelle ultime pagine del libro, cioè esattamente come negli “Scrittori d’Italia”. Ciò che conta quindi, in questa prospettiva, è che la forma dell’edizione sia assimilabile a quella usata dagli editori per portare alla lettura un testo contemporaneo.

³⁴ La *parafrasi* letterale del componimento, la quale va intesa, secondo Contini, come «una specie di filigrana da intercalare dietro al testo», allo scopo di «ricostruire mentalmente coi nuovi elementi semantici il fascino del sonetto» (Gianfranco Contini, *Esercizio d’interpretazione sopra un sonetto di Dante* [1947], in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 161-168; la citazione a p. 166).

³⁵ Rico, “*Lectio fertilior*”, cit., pp. 35-36.

³⁶ Ivi, p. 36.

In questo modo si sta apertamente invitando il lettore a presentificare l'opera letteraria che ha di fronte, accettando e anzi favorendo il fatto che questi gestisca autonomamente la lettura dell'opera solo attraverso le proprie capacità di comprensione.

È questo un modo per ridare vitalità a un testo del passato, e forse è il modo più forte sul piano "creativo", anche se corre il rischio di generare equivoci, il più grave dei quali è quello di far percepire unicamente la continuità emotiva con il passato e di far sentire invece l'alterità in termini riduttivamente "folkloristici".

E si è poi sicuri che questo significhi propriamente «compiere la volontà dell'autore»? Garantire cioè che l'opera dell'autore venga letta come questi avrebbe voluto che fosse letta? Dal punto di vista della libertà della lettura indubbiamente sì, ma non si può negare che l'autore nel momento in cui scriveva presupponeva un intero mondo, si può forse dire con un po' di enfasi retorica, che non appartiene al lettore odierno. Questo anche quando la distanza temporale è di pochi decenni (ovviamente la questione può essere affrontata anche in termini sincronici quando intervengono profonde differenze geografiche, culturali e linguistiche, dove dunque, infatti, si pone un vero e proprio problema di traduzione).

Perché il lettore non fraintenda del tutto la lettera e il significato del testo occorre infatti che il lettore sappia o sia messo nelle condizioni di sapere i "presupposti storici" del testo, anche per evitare il dilagare dell'autocompiacimento per le proprie impressioni soggettive. È interessante notare, ad esempio, come Contini nell'edizione delle *Rime* del 1939 si premuri anche di storicizzare il sentimento dell'amicizia sotteso a quei componimenti – lo fa nell'introduzione ma è nel quadro del modello proposto – un sentimento che è molto distante, nella sua percezione e sensibilità, da quello di un uomo del Novecento.

In questo senso dunque le scelte ecdotiche di Contini restano forse ancora il più valido antidoto a derive di interpretazioni solipsistiche, soprattutto quando il diaframma tra i lettori di oggi e quello del tempo dell'opera è molto ampio. Ma non sono del tutto sicura che anche per alcuni testi novecenteschi non sia necessario presentare un testo commentato, nel quale dunque la *leggibilità* è proposta e permessa in dialogo aperto con una scientificità scoperta e esplicita, evidente a partire dalla forma dell'edizione fino ai contenuti di ogni singola nota a piè di

pagina. Indubbiamente, poi, come avverte Stoppelli, la scientificità va modulata per non ricadere nel tecnicismo orfico.

Certo, il modello espresso da Contini attraverso le *Rime* del 1939 è un modello di studio, e sia dal punto di vista ecdotico ed editoriale, sia dal punto di vista della fruizione un'operazione più difficile e faticosa. L'altro modello invece punta primariamente a favorire lo sprigionarsi del piacere del testo, offrendo quindi una leggibilità piacevole.

L'opposizione, tuttavia, non è tra leggibilità e non leggibilità, ma solo tra due modi diversi di intenderla.

E in fondo si tratta anche di due modi di raggiungere sempre e comunque il piacere del contatto con il testo letterario.

Virna Brigatti
virna.brigatti@unimi.it

Riferimenti bibliografici

- Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», n. 5, 2008, pp. 217-240.
- Pietro Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza e medioevale*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Mauro Bersani, *L'Einaudi e i classici*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 124-128.
- Virna Brigatti, *La filologia in casa editrice: Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi*, in «Oblio», a. 6, n. 21, primavera 2016, pp. 40-52 (<http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio,VI,21.pdf>).
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Carlo Caruso, *Gli Scrittori d'Italia (e la Carducciana)*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna Brigatti, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni Editore, 2012.
- Gianfranco Contini, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (I ed. Milano, Ricciardi, 1986), pp. 3-66.
- Gianfranco Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* (1947), in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, 1970, pp. 161-168.

- Benedetto Croce, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Benedetto Croce, *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1960 (I edizione riveduta dall'autore 1943), pp. 173-180.
- Benedetto Croce - Giovanni Laterza, *Carteggio (1901-1043)*, a cura di Antonella Pompilio, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009.
- Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298.
- Leone Ginzburg, *Scritti*, a cura di Domenico Zucaro, introduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2000.
- Leone Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi, 2004.
- Guglielmo Gorni, *Perché avete chiuso gli «Scrittori d'Italia»*, *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 109-115.
- Paola Italia, voce *Gianfranco Contini*, in *Dizionario biografico Treccani on line*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_(Dizionario-Biografico)/)
- Lino Leonardi, *La filologia di Contini. Guida alla lettura*, in Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 75-104
- Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Ezio Raimondi, *Le vie del testo*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 128-136
- Francisco Rico, *«Lectio fertilior»: tra la critica testuale e l'ecdotica*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 23-41.
- Francisco Rico, *Una filologia per il lettore*, intervista a cura di Natascia Tonelli, in «Per leggere. I generi della lettura», anno V, n. 8, primavera 2005, pp. 175-189.
- Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», n. 5, 2008, pp. 245-248.

*Il testo letterario tra volontà dell'autore
e volontà dell'editore*

Alberto Cadioli

(intervento al Convegno di studi

Le forme del testo. Editoria e filologia in Italia tra Otto e Novecento,

Università degli Studi di Firenze, 17-18 maggio 2016)

Credo che possa essere utile, all'interno del discorso che si vuole condurre in questo convegno, introdurre una riflessione, di tipo teorico ma corredata da alcuni esempi novecenteschi, su un'opposizione ben presente nella storia dei testi moderni e contemporanei: quella che mette di fronte il testo che l'autore avrebbe voluto portare alla lettura e il testo che l'editore ha realmente pubblicato.

In questa direzione, a mio parere, andrebbe soprattutto individuato, dal punto di vista della filologia, il rapporto tra testo letterario ed editoria: un rapporto che andrebbe collocato dentro il quadro di uno studio storico con l'obiettivo comune a tutti gli approfondimenti filologici, senza alcuna etichetta che li distingua o li separi: la ricerca, cioè, del testo che l'autore avrebbe voluto dare ai suoi lettori una volta completata la scrittura. Il testo redatto, per usare un'espressione specifica, quello cioè che esprime la volontà testuale dell'autore, che non ha nulla a che vedere con quell'«intentio auctoris» a lungo cercata da varie linee critiche del passato e contro la quale si sono poste con fermezza molte altre a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso.

Proprio per questo va detto subito che, per ogni testo, esistono tante ultime volontà dell'autore, quanti sono i diversi stati testuali per i quali è stato messo un punto fermo e che, in seguito a ciò, sono stati trasmessi a

stampa da un atto editoriale. Per dirla in altri termini: ogni nuova edizione, che più o meno profondamente si distacchi dalla *princeps*, presenta una nuova volontà dell'autore.

Pur rischiando di perdersi in un possibile folto intrico di arbusti o addirittura di rovi, che, cresciuti disordinatamente, non permettono di vedere la strada maestra vicina – e quindi, fuor di metafora, pur rischiando di introdurre banalità o osservazioni poco perspicue – vorrei imboccare un sentiero non tracciato sulle mappe delle riflessioni di carattere editoriale e di quella che oggi viene definita «filologia editoriale» (ma con un significato estensivo e alla fine superficiale – che comprende tutto ciò che ha a che fare con la produzione di un libro – ben diverso da quello introdotto dalla stessa espressione nella critica tedesca). Lo faccio muovendo da una citazione molto nota e ricorrente nel contesto della critica testuale, tratta dal famosissimo scritto di Gianfranco Contini *Come lavorava l'Ariosto*, del 1937.¹ Soffermandosi sul significato delle correzioni portate dall'autore su un proprio testo, Contini distingueva tra correzioni che si collocano nell'*inventio* della vecchia retorica e quelle che sono invece le «vere e proprie 'correzioni'», individuate nella «rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi». ² Anche se ci sarebbe da approfondire questa distinzione, preferisco passare subito a una citazione ampiamente ricorrente negli scritti su Contini e sulla critica che da lui prende le mosse, quella che suggerisce come l'opera poetica si collochi in «una perenne approssimazione al "valore"». ³ Non c'è dubbio che quest'osservazione sia subito riconducibile al pensiero di Croce, ma proprio da questa osservazione scaturirà la critica delle correzioni, poi definita delle varianti, e soprattutto una serie di puntualizzazioni presenti nei saggi di Contini degli anni successivi. Se infatti nel saggio su Petrarca, uscito nel 1943, il filologo sottolineava che le correzioni fanno procedere il poeta verso la «propria poesia», in quello su *L'après-midi d'un faune*, del 1948, scriveva che «a spiegarsi [...] com'ha fatto Mallarmé a diventare Mallarmé, nulla giova forse quanto la collazione del *Faune* definitivo con

¹ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937, poi in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939 e Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241 (dalla quale si cita).

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 233.

la sua prima redazione». ⁴ E ancora con più evidenza, nelle pagine su Manzoni, degli anni Sessanta e Settanta, Contini rilevava l'affermarsi di nuovo punto di vista dello scrittore, proprio esaminando le varianti, distinte in varianti formali, che riguardano lo stile, e varianti sostanziali, che coinvolgono la narrazione. Il saggio del 1962 sulle correzioni della *Pentecoste* metteva dunque in risalto come le varianti non proponessero il «trapasso da un appoggio precario a una formulazione decisiva», ma «una vera e propria mutazione di “personalità”». ⁵ E ancora nel 1974, il saggio sulle correzioni dei *Promessi Sposi* precisava (sulla scorta di una pagina di Max Scheler) che tutte le varianti del romanzo rivelavano «l'abbandono di un valore per l'acquisizione di un altro valore». ⁶ Il punto di svolta, che comportava un cambiamento più profondo sul piano della visione del mondo, era individuato nel passaggio da un sistema linguistico a un altro, da una modalità linguistica a un'altra.

Dante Isella, sottolineando che Contini lavorava «sui mutamenti di toni, su fatti ritmici, sugli istituti formali: vale a dire su fatti espressivi», ⁷ aggiungeva che l'obiettivo perseguito non era l'individuazione del miglior risultato stilistico, quanto piuttosto la conoscenza del movimento della scrittura e le variazioni degli elementi stilistici verso una coerenza di sistema, verso l'introduzione di elementi organici all'idea di testo che l'autore sta proponendo.

È dunque possibile avere delle modifiche nell'idea stessa di «valore», non solo nel corso della scrittura, ma nel passaggio da uno stadio testuale considerato definitivo e dato alle stampe, a un altro successivo affidato a una nuova edizione.

Sarebbe necessario aprire una riflessione sulla nozione di «valore», sul suo rapporto con quella che viene definita «qualità del testo» (espressione non critica e ancora meno appartenente alla critica testuale, ma che trova

⁴ Gianfranco Contini, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»*, «Immagine», agosto-dicembre 1948, poi in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 53-65; la citazione a p. 53.

⁵ Gianfranco Contini, *Una strenna manzoniana*, «La Nazione», 18 gennaio 1962, poi in Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 35-40; la citazione a p. 37.

⁶ Gianfranco Contini, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, in *Postremi exercizii ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113-130; la citazione a p. 126.

⁷ Dante Isella, *Contini e la critica delle varianti*, in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, poi in Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, p. 231.

il suo uso nel contesto della produzione editoriale, come si vedrà più avanti). Qui si può aggiungere che le varianti, formali o sostanziali che siano, rivelano l'idea del testo che l'autore viene definendo durante la scrittura e che propone a un certo stadio del suo lavoro, decidendo la pubblicazione di quanto scritto. Attraverso le cancellature, le sostituzioni, le soppressioni di una parola o di segmenti più ampi di testo, fino alla riscrittura, l'autore – è ancora Contini a sottolinearlo nell'articolo su Ariosto – rivela «la coscienza del suo tono proprio ovvero, per i temperamenti più riflessivi, la sua idea della poesia, la sua poetica».⁸ Si potrebbe dire, con altre parole, che lo scrittore mira a dar forma a un modello letterario, stilistico, linguistico, che, pur collocato dentro un ambito culturale e letterario riconoscibile, ha anche tratti del tutto propri, con i quali manifesta un'originale identità; e pur tuttavia sono tratti che possono cambiare nel corso del tempo, rivelandosi nuovi in successive edizioni.

Il punto finale messo al lavoro di scrittura, e cioè il riconoscimento dell'autore di essersi avvicinato a quanto perseguito, coincide appunto con la decisione di portare il testo ai lettori. In età contemporanea, questo significa entrare necessariamente in rapporto con il sistema editoriale del tempo. È il momento del passaggio dalla scrittura all'edizione, del passaggio dalle scelte dell'autore a quelle di un editore. La prima fase di questo passaggio riguarda proprio il testo, sottoposto a una valutazione editoriale che, al di là delle ragioni che portano a deciderne la pubblicabilità, spesso reintroduce un'ulteriore «approssimazione al valore». Uso ancora questa espressione, magari un po' forzatamente, per sottolineare che il testo continua a essere sottoposto a cambiamenti di lezioni, con suggerimenti di correzioni o addirittura con revisioni, introdotti gli uni, e condotte le altre, da quel lettore particolare rappresentato dal redattore, dal direttore di collana, dal collaboratore. Lavorando sul testo, ciascuno di questi si erge a "collaboratore dell'autore".

Credo che questa osservazione sia uno dei punti chiave o il punto chiave dell'approfondimento che vorrei suggerire, e porta con sé la domanda sul perché l'editore, in particolare nell'editoria del secondo Novecento, intervenga sul testo di uno scrittore, soprattutto se di narrativa. E si accompagna a un'altra riflessione che qui si può solo

⁸ Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, cit., p. 234.

richiamare, perché aprirebbe ulteriori percorsi: il fatto cioè che, all'interno delle case editrici italiane della seconda metà del XX secolo, hanno agito come direttori letterari o direttori di collana, come redattori, come consulenti numerosi letterati: Calvino e Vittorini, Sereni e Niccolò Gallo, Sciascia e Giuseppe Pontiggia. Anche Romano Bilenchi, così appartato, ha diretto con Mario Luzi una collana di narrativa per Lerici, e abbiamo un'ampia testimonianza di alcuni suoi interventi di rilievo per correggere il testo di un autore in pubblicazione.

Siegfried Unseld, uno dei grandi editori tedeschi, a lungo direttore della casa editrice Suhrkamp, ha esplicitamente sottolineato che l'editore interviene in quanto «primo partner dell'autore». ⁹ Unseld rivendica all'editore il ruolo di «valutare gli eventuali interventi che possono portare [il testo] al massimo livello di consistenza e di qualità di cui un autore è capace». ¹⁰ Queste parole sostengono che l'«approssimazione al valore» come processo creativo passa attraverso il lavoro dell'editore, che si pone come collaboratore dello scrittore per il raggiungimento di una più alta «qualità» di scrittura. La stessa posizione, pur con espressioni diverse, è sostenuta da molti direttori editoriali, redattori, consulenti di casa editrice che sono intervenuti negli ultimi anni nei ricorrenti dibattiti sull'editing, e in pagine che si possono trovare nella recente raccolta intitolata *Editori e filologi*. ¹¹ Naturalmente non si fa qui riferimento a ciò che Contini riteneva necessario, e cioè le limature portate dall'esterno da «fini letterati» sulle «scritture di autori provvisti di forte personalità poetica ma non di robusta cultura alfabetica». ¹²

Di fronte ad un'affermazione come quella di Unseld, il cui discorso è del resto tutto rivolto all'editoria letteraria e agli scrittori di letteratura, non si può non chiedersi se l'«approssimazione al valore», attraverso la quale si manifesta la poetica dell'autore ed è riconoscibile proprio nelle correzioni, possa essere delegata a terzi, e in particolare alla figura dell'editore. Nelle scelte dell'autore e in quelle dell'editore si rivelano

⁹ Sigfried Unseld, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano-Verona, Adelphi-Valdonega, 1988, p. 32.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Editori e filologi, Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2014.

¹² Gianfranco Contini, *Filologia*, in Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, poi Torino, Einaudi, 1990, ora in Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, dal quale si cita; la citazione a p. 25.

infatti, il più delle volte, sguardi diversi, che accompagnano percorsi differenti verso quello che si reputa essere il «valore» da raggiungere.

Uno studio critico filologico che allarghi il proprio campo all'editoria novecentesca deve porre prima di tutto la sua attenzione sulle riflessioni appena sopra suggerite, interrogandosi su quanto scritto dall'autore e sugli interventi dell'editore, riconoscendoli e analizzandoli, con l'intento di individuare se e come un testo sia stato rispettato o modificato. Da questo punto di vista lo studio della trasmissione di un testo in rapporto alla lavorazione condotta in casa editrice, e non in un atelier di copia o in una stamperia dell'antico regime tipografico, non sposta l'obiettivo, che, come si è detto, fonda la sua ragione critica sulla volontà di arrivare il più vicino possibile alla conoscenza di ciò che un autore ha scritto e allo studio delle vicende della sua tradizione. Inutile dire che, nel caso della letteratura moderna e ancor più di quella contemporanea, la critica precede la filologia nell'indicare quali autori e quali opere meritino attenzione e perché: non avrebbe senso una critica delle varianti d'autore o delle modifiche editoriali di tutte le opere arrivate alla pubblicazione.

Stabilito, questo, per altro, si pone una successiva domanda nel campo specifico della prassi ecdotica: come va proposto, in nuove edizioni, da condursi *in absentia* dell'autore, il testo che era stato pubblicato nella sua prima stampa con il concorso dell'editore e con l'affermazione della sua volontà? Per rispondere a questa domanda vorrei soffermarmi brevemente su alcuni aspetti che approfondiscono le questioni poco sopra proposte, tracciando una specie di casistica.

L'editore (termine utilizzato naturalmente in senso generale: potrebbe essere, come più volte già ricordato, il redattore, il direttore di collana, un consulente, eccetera) può infatti lavorare in stretta sintonia con l'autore, partecipando con lui alla migliore realizzazione del suo obiettivo. Può essere invece che sia l'autore (liberamente o forzatamente) ad accettare la volontà dell'editore, facendo propri gli interventi proposti in casa editrice, e con essi il modello testuale, linguistico, stilistico dell'editore, anche quando, implicitamente o meno, esprime una diversa poetica. Accade spesso, infatti, che l'editore abbia un'idea di letteratura diversa da quella dello scrittore, e non per ragioni di interesse commerciale, ma per proprie convinzioni letterarie. Quando Fenoglio, seguendo le indicazioni di Vittorini, che gli chiedeva «racconti barbari», trasforma parti del romanzo *La paga del sabato* in racconti per arricchire il libro che sarà *I ventitré giorni della città di Alba*; o quando Dino Buzzati demanda all'editore

Neri Pozza la definizione dell'indice della raccolta di prose *In quel preciso momento*, la volontà dell'autore (indagabile per quanto riguarda il processo creativo fino all'ingresso del testo in casa editrice) lascia pieno campo alla volontà dell'editore. Come si è comportato Sciascia quando Calvino, tra i collaboratori più influenti alla Einaudi, gli ha scritto condannando come «gravissima stonatura» l'inserimento di «immagini moderne: l'attore di Broadway, Malraux, Chaplin»¹³ nel suo *Consiglio d'Egitto*?

La critica genetica sviluppatasi soprattutto in Francia si sofferma in modo particolare sulle linee correttorie dell'autore, ma occorre aggiungere il rapporto tra scrittore ed editore, e indagare la volontà dell'autore e quella dell'editore: le modifiche accettate assumono a volte un significato più forte rispetto a quelle introdotte nel corso della scrittura. Credo che alla rilettura di questo rapporto possa essere ricondotta la maggior parte della storia dei testi di narrativa moderna, per lo meno quasi tutti quella della seconda metà del Novecento, e che lo studio degli interventi editoriali serva proprio per conoscere più a fondo un testo e la sua storia, e, da qui, il suo autore.

Non sempre lo scrittore è tuttavia presente nelle fasi di pubblicazione, e quindi non può manifestare la sua volontà, accogliendo, liberamente o meno, gli interventi editoriali. Curatore della prima pubblicazione dell'inedito romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Giorgio Bassani, che nel 1958 dirigeva la collezione di romanzi italiani contemporanei per la Feltrinelli, ha successivamente dichiarato di avere preso il posto dell'autore e di aver scelto, davanti a due differenti lezioni, una portata dal dattiloscritto l'altra presente nel quaderno manoscritto (che porta una redazione successiva a quella dei fogli dattilografati), la lezione che sembrava, al suo gusto, la migliore.

La dichiarazione di Bassani è significativa, dando testimonianza della volontà dell'editore di aggiungersi all'autore in funzione di un miglioramento del testo, proprio in rapporto a quell'«approssimazione al valore», soprattutto in riferimento al sistema linguistico, della quale si diceva. Ma verso quale «valore», ci si dovrebbe chiedere: quello di Tomasi di Lampedusa o quello di Bassani? Il confronto tra l'ultima redazione (riproposta in una nuova edizione uscita a distanza di molti anni dalla *princeps*) e la prima rivela come Bassani, riferendosi al proprio

¹³ Lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia del 5 ottobre 1962, in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991, p. 410.

sistema linguistico, al proprio uso della punteggiatura, alle proprie convinzioni stilistiche, al proprio gusto letterario, abbia introdotto molte correzioni nella scrittura di Tomasi, e dunque perseguito, in quanto editore, una personale «approssimazione al valore», applicata a un testo non suo.

Non si tratta di casi rari, tanto più se si considera che la stessa situazione si manifesta quando lo scrittore, seppure presente, deve accettare, pur senza essere d'accordo, la volontà dell'editore, e il suo testo esce con correzioni che si potrebbero definire coatte, per ricorrere a una espressione ormai diffusa in filologia.

E proprio di «edizioni d'autore coatte» parlano Paola Italia e Giorgio Pinotti,¹⁴ mostrando come gli interventi condotti da Enzo Siciliano per la redazione Garzanti, nel corso della lavorazione di *Eros e Priapo*, abbiano cambiato la fisionomia del testo di Gadda, trasformandolo ampiamente, attraverso sostituzioni lessicali, eliminazione di brevi segmenti, altre modifiche solo apparentemente secondarie. Il ritrovamento del manoscritto autografo ha portato alla luce, come scrive Paola Italia, un testo «radicalmente diverso da quello pubblicato a stampa», una stampa che sempre Paola Italia definisce «frutto di un'operazione editoriale approvata, ma passivamente realizzata dall'autore».¹⁵ Rimando alla relazione di Paola Italia¹⁶ la storia editoriale di *Eros e Priapo*, che qui va ricordata anche perché suggerisce una riflessione sul piano ecdotico e critico: non si può cancellare l'esistenza dell'edizione Garzanti del 1967, ma occorre dare alle stampe, in edizione autonoma, la redazione del manoscritto rimasta inedita.

Il caso di *Eros e Priapo* offre un esempio particolare di *editing* redazionale, ma si può sottolineare che, poiché un testo consegnato per la pubblicazione testimonia l'ultimo atto di scrittura fissato dall'autore prima di far conoscere il suo lavoro ai lettori, ogni cambiamento attuato in casa editrice può modificare molte scelte autoriali. Sono tre, per sintetizzare il più possibile, le grandi aree d'intervento nelle quali si può manifestare la divergenza tra volontà dell'autore e volontà dell'editore: la narrazione, la lingua e lo stile, i caratteri identitari dell'edizione del testo.

¹⁴ Paola Italia e Giorgio Pinotti, Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46), «Ecdotica», 5, 2008, pp. 7-102.

¹⁵ Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 147.

¹⁶ Era prevista all'interno dello stesso convegno, con il titolo «"Eros e Priapo": testo e Urtext: un laboratorio filologico».

Anche se la maggior parte delle correzioni redazionali non modificano il complessivo sistema testuale, bisogna comunque prestare loro una particolare attenzione, quando sono documentabili, poiché manifestano, a volte attraverso il dettaglio di una correzione apparentemente secondaria, lo spostamento da un modello letterario, linguistico, stilistico a un altro. E da un «valore» a un altro.

Soprattutto se, nella fase di preparazione del testo per la stampa, è intervenuto con correzioni linguistiche circoscritte o interventi di modesta entità, il redattore di una prima edizione (e a volte anche di edizioni successive alla prima) si è sentito spesso autorizzato ad agire senza consultare l'autore, e, paradossalmente, ancora più autorizzato se stava lavorando su un'opera postuma. L'obiettivo, lo si è già accennato, era infatti un miglioramento testuale: condotto tuttavia secondo le idee dello stesso redattore, del suo *usus scribendi*, della sua attenzione alla possibile ricezione dei lettori, del suo rapporto con la lingua in uso, e via dicendo; è in questo senso che si potrebbe parlare di "ultima volontà del redattore".

Più complesso, e più direttamente legato a modelli narrativi che si vogliono introdurre, il caso delle vere e proprie riscritture da parte dell'editore o dei suoi collaboratori, che meriterebbero indagini specifiche e un discorso a parte, che non è possibile introdurre qui.

Vorrei invece spostare l'attenzione, in questa occasione, a quella che chiamo la «forma dell'edizione», e che, muovendo da un'ottica di critica testuale, riguarda i caratteri con i quali un testo viene trasmesso in una edizione.

Il termine edizione, è davvero banale dirlo, include numerosi significati, che spesso rimandano al contenitore del testo scritto, agli elementi fisici del libro, ai peritesti. Dal punto di vista filologico si può affermare che un'edizione è l'immagine di un testo e dunque la rappresentazione d'uno stadio della scrittura fissata in un momento della sua storia.

Vorrei proporre qui una distinzione tra gli aspetti che si riferiscono alla rappresentazione del testo sulla pagina, e i caratteri materiali e peritestuali d'una edizione. Definisco i primi aspetti gli «elementi denotativi» dell'edizione, e li riconduco, nel loro insieme, a quella che ora preciserei essere la «forma dell'edizione» in rapporto al testo; gli aspetti che invece rientrano nel peritesto, possono essere considerati gli «elementi connotativi» dell'edizione. Questi ultimi, per quanto accettati e

a volte proposti dall'autore, sono di pertinenza diretta dell'editore, e portano con sé un valore ermeneutico; suggeriscono infatti, attraverso gli scritti editoriali, la collocazione in collana, la grafica esterna e la veste del libro fisico, una modalità di lettura. Gli elementi peritestuali interpretano il testo, e costituiscono anch'essi, si può senz'altro dire, una forma data all'edizione, ma non interessano direttamente l'indagine filologica in quanto studio della storia e della condizione di un testo.

L'approfondimento della riflessione sulla forma dell'edizione, nell'accezione relativa al testo, cioè alla rappresentazione formale della scrittura messa in pagina, nel rapporto tra righe nere e spazi bianchi o nella disposizione dei capitoli, è importante quando si hanno testimonianze di indicazioni date, a questo riguardo, dallo stesso autore. Anche se generalmente poco utilizzati, si possono trovare molti documenti che rivelano che lo stesso scrittore ha sviluppato nel corso della scrittura un'idea di edizione. In questo caso la forma dell'edizione in quanto rappresentazione testuale è essa stessa parte del testo. Del resto ogni scrittore, o almeno la maggior parte, arrivando al punto finale della scrittura, pensa alle caratteristiche che vorrebbe dare all'edizione di ciò che ha scritto, e non è raro trovare, negli archivi delle case editrici di letteratura, numerose testimonianze che rimandano alle esplicite indicazioni o ai suggerimenti che molti scrittori hanno trasmesso all'editore.

Se l'edizione è contemporanea al tempo della scrittura, l'autore può per altro avere avuto la possibilità di seguire le fasi di pubblicazione, esprimendo la propria idea di edizione.

Emblematica, e, in riferimento a quanto si sta qui dicendo, paradigmatica, la testimonianza relativa alla prima edizione di *Uomini e no* di Vittorini, uscita nel 1945. In fase di correzione delle prove di stampa, Vittorini annota, sulla coperta che racchiude le prime bozze, una precisa indicazione: «Sarebbe preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto, ma si consumerebbe troppa carta». Lo scrittore suggerisce ancora: «si può impaginare dunque tutto di seguito, andando a pagina nuova (ma sempre dispari) solo ogni volta che si cambia da tondo al corsivo o dal corsivo al tondo_ in questo caso

occorre un forte spazio di almeno cinque righe tra capitoletto e capitoletto». ¹⁷

La scelta editoriale, in primo luogo per il costo della carta, non segue le indicazioni dell'autore, per cui la scansione narrativa dettata dal *continuum* dei capitoli in tondo (con la separazione solo dei capitoli in carattere corsivo) non corrisponde pienamente all'idea che Vittorini aveva del suo romanzo. Poiché la prima edizione di *Uomini e no* non è mai più stata riproposta, e le nuove edizioni del 1949, del 1960, del 1965, sempre corrette dall'autore, non hanno più la medesima struttura della *princeps* e ne modificano anche la scrittura e lo sfondo ideologico e narrativo, può essere auspicabile una nuova edizione del romanzo così come uscito nel 1945. A questo proposito, muovendo da quanto detto sulla forma dell'edizione, viene subito in primo piano una questione non trascurabile: la nuova edizione dovrebbe far propria l'indicazione dell'autore, e dunque iniziare ogni capitolo su pagina nuova, o invece rispettare il testimone storico e riprodurre anche la forma della prima edizione?

La domanda porta direttamente dentro una riflessione prettamente ecdotica, che richiede sempre un approfondimento filologico e una scelta consapevole. Qualunque sia, questa scelta non è eludibile e va motivata, o, quanto meno, segnalata, perché, ripeto, la forma dell'edizione non coinvolge solo una soluzione tipografica. Per quanto riguarda *Uomini e no*, per esempio, il rispetto delle indicazioni di Vittorini riproporrebbe il ritmo narrativo secondo la volontà dello scrittore.

Ho in altre occasioni segnalato come Elsa Morante, parlando degli spazi bianchi da inserire nelle pagine del romanzo *L'isola di Arturo*, scrivesse a Einaudi che, così come sono indicati sul testo dattiloscritto, quegli spazi «rispondono [...] a un determinato ritmo narrativo» ¹⁸ e che quindi fanno parte del testo. È una dichiarazione ormai nota, e dunque preferisco estendere l'indagine portando l'esempio di un'altra scrittrice. Nella lettera con la quale invia a Vittorini alcune poesie per il numero 6 del «Menabò», Amelia Rosselli chiede che i suoi versi vengano collocati al centro della pagina. Lo ricorda per lettera a Raffaele Crovi (che si

¹⁷ Le indicazioni di Vittorini sono riportate in Virna Brigatti, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, «Otto-Novecento», 1, 2013, pp. 107-128.

¹⁸ Lettera di Elsa Morante a Bruno Fonzi del 24 novembre 1956, richiamata in Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 82.

occupava della redazione del «Menabò») all'uscita del numero, chiedendo, in una eventuale ristampa, di attenersi alle ortografie originali del testo benché – cito – «con le loro ambiguità possano turbare il lettore». ¹⁹ A proposito della forma dell'edizione Amelia Rosselli scriveva: «Avevo chiesto a Vittorini [che in questo caso aveva la funzione di editore] che le poesie venissero “piazzate” nel perfetto centro della pagina, e che possibilmente prendessero tramite la stampa, più o meno la forma quasi quadrata che avevano nel manoscritto». ²⁰ Verificata la diversa collocazione dei versi rispetto al manoscritto inviato in casa editrice, Amelia Rosselli protesta: «vorrei assolutamente insistere che non si cambi il “piazzamento” originario, senza avvertire!». ²¹

Vorrei chiudere questa serie di esempi, e contemporaneamente questo intervento, citando di nuovo il nome di Contini, questa volta, paradossalmente, in quanto vittima della volontà dell'editore. Inviando alla redazione dell'*Enciclopedia del Novecento* la «voce» dedicata alla «filologia», Contini precisava, in riferimento alla composizione tipografica: «La decisione è compito Loro, ovviamente, ma Le traduco la mia disposizione psicologica nel comporre questa specie di manifesto epistemologico». ²² Accompagnavano il dattiloscritto, infatti, alcune annotazioni che, come sottolinea la «Nota editoriale» che chiude la nuova edizione della voce, data recentemente in un volume autonomo dal Mulino per cura di Lino Leonardi (che trascrive la frase di Contini sulla composizione), si riferivano in particolare alla «gerarchia tipografica dei vari capitoli». ²³ Questa fu però «frintesa o comunque disattesa dalla redazione: la forma assunta dal testo non fu contestata da Contini nelle bozze, e passò poi nelle ristampe successive». ²⁴ Tra gli elementi più significativi sui quali Contini richiamava l'attenzione c'era in particolare la «separazione dei due “capitoletti iniziali”», che assumevano «la funzione di “paginette introduttive” rispetto al resto del testo»: ²⁵ il non

¹⁹ Lettera di Amelia Rosselli a Raffaele Crovi, del 16 ottobre 1963 in *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, introduzione di Giuseppe Lupo, Milano, Arago, 2016, p. 491.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ivi, p. 490.

²² Le indicazioni di Contini sono riportate nella *Nota editoriale* di Lino Leonardi, in Contini, *Filologia*, cit., p. 103.

²³ Lino Leonardi, *Nota editoriale*, ivi, p. 103.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 104.

avere rispettato questa indicazione ha avuto come conseguenza «l'abnorme squilibrio che derivava dall'aver inteso il secondo [capitoletto] come comprendente tutti i paragrafi successivi».²⁶ Il ritrovamento del dattiloscritto originario (nel fascicolo d'archivio relativo alla «voce»), e di conseguenza delle indicazioni tipografiche continiane, solleva la questione della forma dell'edizione da proporre con la ripubblicazione: la nuova edizione segue le indicazioni a suo tempo date da Contini e dunque è l'unica che rispecchia la forma che Contini avrebbe voluto dare al suo testo.

La scelta di Lino Leonardi di ripristinare la volontà continiana è di fatto una risposta importante e precisa ai quesiti proposti con gli esempi precedenti, e spinge a cercare negli archivi quei documenti che, spesso considerati secondari, offrono invece l'opportunità di raggiungere una migliore conoscenza del testo che un autore ha scritto (e di come avrebbe voluto fosse letto). Ciò che è appunto uno degli obiettivi che il filologo deve porsi, anche quando si occupa di vicende editoriali in rapporto alla letteratura, e, soprattutto, di vicende editoriali in rapporto alla filologia.

Alberto Cadioli
alberto.cadioli@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

Virna Brigatti, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, «Otto-Novecento», 1, 2013, pp. 107-128.

Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991.

Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto* [«Meridiano di Roma», 18 luglio 1937], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice*

²⁶ Ibidem.

- su testi non contemporanei* [Firenze, Parenti, 1939], Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.
- Gianfranco Contini, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»* [«Immagine», agosto-dicembre 1948], in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 53-65.
- Gianfranco Contini, *Una strenna manzoniana* [«La Nazione», 18 gennaio 1962], in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 35-40.
- Gianfranco Contini, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, in *Postremi exerciċi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113-130.
- Gianfranco Contini, *Filologia*, in Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica* [Milano-Napoli, Ricciardi, 1986 e Torino, Einaudi, 1990], ora in Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014 (dal quale si cita).
- Editori e filologi, Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, «Studi (e testi) italiani», Roma, Bulzoni, 2014.
- «Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967), a cura e con postfazione di Silvia Cavalli, introduzione di Giuseppe Lupo, Milano, Arago, 2016.
- Dante Isella, *Contini e la critica delle varianti*, in Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, poi in Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.
- Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013.
- Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46)*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 7-102.
- Sigfried Unseld, *L'autore e il suo editore. Le vicende editoriali di Hesse, Brecht, Rilke e Walser*, Milano-Verona, Adelphi-Valdonega, 1988.

«*It cannot be considered a finished work*».
Le donne di Messina di Elio Vittorini

Maria Rita Mastropaolo
(intervento al XX Congresso ADI, panel “Manoscritti d'autore”,
Napoli, 9 settembre 2016)

È del novembre 1957 la lettera in cui Italo Calvino, consiglia al traduttore russo Lev Veršinin di leggere i romanzi di Elio Vittorini, «one of the authors who had mostly influenced my generation», e in particolare – oltre ai celebri *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no* – lo invita a leggere *Le donne di Messina* (*Women of Messina*), un romanzo che «has some wonderful bits, even though it cannot be considered a finished work».¹

Una opinione, quella relativa alle *Donne di Messina*, che appartiene anche allo stesso Vittorini, che considerava il proprio romanzo un *work in progress* anche dopo la pubblicazione in volume: scrivendo a Dionys Mascolo nel giugno 1949, ad esempio, Vittorini si lamenta del fatto che nessun critico si sia accorto che «il libro è *a work in progress*, che mantiene le sue impalcature, che può cambiare, che può avere una terza versione e forse una quarta versione, una quinta versione. Io vi sto adesso lavorando per la terza versione. Ma, come ho scritto a Michel, pubblicherò la variante come un libro nuovo». ² Parole, queste, poi

¹ Italo Calvino, *Letters 1941-1985*, selected and with an introduction by Michael Wood, transl. by Martin McLaughlin, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 152.

² Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 259 (parole simili anche nella lettera dell'8 giugno 1949 indirizzata a Michel Arnaud, ivi, pp. 256-257).

replicate in una lettera a Robert Penn Warren il 18 dicembre 1949: «È un libro in costruzione che ho pubblicato troppo presto. *A book in progress*».³

Con queste affermazioni si spiega perché il romanzo fu scritto in tre differenti versioni: una prima volta in puntate su «La Rassegna d'Italia» con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, pubblicato tra il febbraio 1947 e il settembre 1948, e poi in due edizioni a stampa uscite presso Bompiani nel 1949 e nel 1964.

Sulle varianti intervenute nelle tre edizioni si sono concentrati numerosi studi: quello di Giuseppe Amoroso⁴ del 1966, quello di Giovanna Finocchiaro Chimirri⁵ e di Adriano Ortolani,⁶ entrambi del 1973. Nessuno studio, però, è finora ancora andato a fondo nell'esame dell'officina vittoriniana, se si escludono le *Note ai testi* di Raffaella Rodondi messe a punto per l'edizione dei Meridiani mondadoriani nel 1974. Per tal ragione il mio intento sarà quello di mettere al centro del discorso non tanto le varianti affidate alle stampe, quanto il romanzo nel suo farsi, allo scopo di ragionare sul ruolo dei manoscritti come “palinsesto intellettuale” proposto dal panel e di fare qualche ipotesi a proposito delle ragioni della riscrittura vittoriniana.

Le tappe “sommerse” dell'accidentato percorso compiuto dal romanzo, infatti, non possono essere trascurate: indispensabili, a tal proposito, sono i materiali d'archivio conservati – in gran parte – nell'Archivio Elio Vittorini del Centro APICE, “Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale” dell'Università degli Studi di Milano, che fornisce – insieme al Fondo Bompiani della Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera – gli elementi per condurre un'indagine filologica, critica, letteraria e ideologica che abbia al proprio centro il testo vittoriniano nel suo farsi e nel suo ‘ri-farsi’.

Per *Le donne di Messina* restano infatti valide le parole che scrive Bruno Pischedda in un recente saggio dedicato alle *Due tensioni*: «Vittorini non vuole il risultato mistico dell'esperimento autoriale, ambisce al *work in progress*, all'esplicitazione passo per passo delle scelte e delle varianti

³ Quest'ultima lettera è citata anche in Raffaella Rodondi, “Note ai testi”, in Elio Vittorini, *Le Opere narrative*, vol. II, Milano, Mondadori, 1974, p. 921.

⁴ Giuseppe Amoroso, *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1979.

⁵ Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due “Donne di Messina” di Elio Vittorini*, Terminella Editore, Catania, 1973.

⁶ Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», n. 7-8, 31 luglio-31 agosto, 1973, pp. 1011-1020.

gnoseologiche sul terreno, sicché colui che compie l'ufficio di leggere ne resti edotto e partecipe».⁷

Quest'ultima considerazione è fondamentale per comprendere le ragioni che hanno spinto Vittorini a riscrivere *Le donne di Messina*, un romanzo che raccoglie fra le sue pagine – riviste, riscritte, cassate – tutta la tensione intellettuale del Vittorini del secondo dopoguerra,⁸ cioè del periodo che copre dagli anni del «Politecnico» mensile (1946-1947) e della polemica con il PCI, agli anni del «Menabò» (dal 1959) e della riflessione sul rapporto fra industria e letteratura: un periodo che, sebbene da molti sia considerato di “silenzio” (lo stesso Calvino, nella già citata lettera a Veršinin, dice che «his creative output has almost dried up in the last ten years»), invece fu di alacre lavoro di rielaborazione e riflessione,⁹ nel «duplice lavoro di recupero del proprio passato letterario e di creazione insieme della nuova cultura del futuro».¹⁰

È Vittorini stesso a fornirci qualche riferimento cronologico, benché le date fornite non sempre coincidano: la revisione sarebbe iniziata subito dopo la pubblicazione nel 1949, per poi continuare, a tratti, nel 1951 (o nel '52, come aveva inizialmente scritto – salvo poi correggere con “51” – nella versione manoscritta della lettera del 23 maggio 1963 indirizzata a Valentino Bompiani), nel '57 come indicato nell'avvertenza premessa dall'edizione del 1964, (e/o nel '54, come si legge nella lettera a Bompiani), e infine nel 1963.

Mi concentrerò sulla parte finale del romanzo nella sua evoluzione dal 1949 al 1964, una porzione di testo limitata eppure di grande rilevanza, perché condensa quel passaggio da una «antropologia contadina» alla «nuova “progettante” critica della civiltà tecnologica» già individuata da Rodondi, ma non ancora indagata a fondo nei suoi aspetti critico-filologici.¹¹ L'autore stesso, del resto, fornisce qualche spunto interpretativo in un'intervista a «l'Unità» del 25 ottobre 1964: il libro del

⁷ Bruno Pischcedda, *«Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi». Saggio su Le due tensioni, in Il demone dell'anticipazione*, a cura di Edoardo Esposito, p. 190.

⁸ Un periodo che, a detta della stessa Raffaella Rodondi, è uno dei più importanti per la biografia vittoriniana e per la definizione del progetto letterario e culturale dell'autore. Cfr. Rodondi, “Note ai testi”, cit., p. 917.

⁹ Giuseppe Varone, *L'ultimo è «ancora un Vittorini»: il «silenzio» tra le Due tensioni, in La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera di Elio Vittorini*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp.157-184.

¹⁰ Sandro Briosi, *Elio Vittorini*, «Il Castoro», 43/44, settembre 1975, pp. 133.

¹¹ Rodondi, “Note ai testi”, cit., p. 929.

'49 era intriso di realismo socialista e il villaggio era una realtà troppo estranea alla nuova società industriale degli anni '60. Riflessioni, queste, che Vittorini sviluppò parallelamente anche nei suoi scritti teorici, in particolare nelle pagine del «menabò» e negli appunti postumi delle *Due tensioni*, che faranno da supporto al discorso che qui si conduce.

Veniamo dunque alle carte manoscritte.

Si partirà da un esemplare postillato dell'edizione del 1949 (la copia si trova smembrata in due parti, la prima delle quali, corrispondente alla prima metà del volume, è oggi conservata presso la Fondazione Rizzoli-Corriere della Sera, mentre la seconda – quella di cui ci occuperemo – si trova presso il Centro APICE, serie 5, U.A. 6, sottofascicolo 5).

Mi soffermerò sulle pp. 369-491, le pagine finali del testimone: mentre nelle pagine precedenti si trovano numerose varianti e postille a penna nera e rossa, con sostanziosi tagli e aggiunte, nelle ultime pagine, invece, non ci sono quasi più varianti, ma solo cassature a penna nera (che, stando alla suddivisione in fasi proposta da Raffaella Rodondi e alle evidenze che si ricavano osservando l'uso delle penne da parte di Vittorini, corrisponde alla più antica fase di revisione, da collocare con ogni probabilità nei primissimi anni '50: la penna nera, infatti viene usata da Vittorini anche nell'autografo della redazione intermedia fra l'edizione in puntate e la prima edizione Bompiani), a dimostrazione del fatto che l'autore intendesse modificare integralmente il finale, che non si trattasse semplicemente di innestare varianti, ma fosse necessario un foglio bianco. L'autore, in questo caso, rinuncia a correggere quanto aveva già scritto, ma procede con nette cassature e inserendo una sola postilla a inchiostro nero nelle ultime due pagine (si indica con * un trattino lungo che collega la parola “re”, scritta nel margine inferiore della pagina, con la postilla che prende avvio da “cioè”, posta nel margine destro della p. 490):

fine:

per via di quelli che se ne sono andati per fare la lotta dietro ai re* nuovi
– abbandonando il villaggio _ loro i più tenaci _ alla rovina e alla miseria
_ la notte dei morti _ e che non significava una raccomandazione e non
uccidere, e nemmeno a perdonare, a non vendicarsi, non solo a non
credere, dopo, che si è fatto \semplicemente/ giustizia, e che si è rimasti
noi soli sulla terra, i più meritevoli, e che loro non esistono più vicino a
noi

* _ cioè in seguito al contatto avuto coi cacciatori e all'appressamento dell'occasione perduta che era stata la vita partigiana e che avrebbe partorito e con essa perduta se tutti loro vi si fossero messi dentro

Se confrontato con il passo di partenza dell'edizione 1949 (ben più lungo), si vedrà come Vittorini abbia impiegato poche righe per fare un primo, importante accenno al netto cambiamento ideologico del nuovo finale: la giustizia partigiana ha deluso l'autore quanto il narratore, si è trattato di un'*occasione perduta*, la novità dei "re" ha solo fatto sì che il villaggio si svuotasse. L'atteggiamento di Vittorini nei confronti dell'esperienza partigiana, dunque, è critico già nei primi anni Cinquanta, e infatti nel nuovo finale si conserveranno certi passaggi della prima versione (gli schiamazzi dei giovani sul treno, gli incontri di Carlo con lo zio Agrippa, ad esempio), ma cambierà del tutto il contesto nel quale essi verranno inseriti.

La prima stesura "completa" del nuovo epilogo, tuttavia, necessitava di una più lunga riflessione, e infatti si trova in altra sede, nel sottofascicolo 8, nella cartella denominata "Manoscritti II": si tratta di 38 fogli autografi scritti con penna rossa, disposti in ordine inverso rispetto a quello di lettura, cui segue una cartelletta di colore arancione che contiene altri fogli manoscritti (102 cc.), riconducibili alla parte immediatamente precedente (dal cap. LXIV al cap. LXXVII dell'edizione del 1964). Di particolare interesse è proprio la facciata interna di questa cartelletta, dove si legge:

ult. capitolo = villaggio dei consumi.

Luci al neon. Scritte luminose. Negozio di alimentari con la scritta. Negozio di mercerie id. ~~Negozio~~ (e abbigliamento) Anche Cerro ha una scritta (falegname) eppure non fabbrica che bare. E al bar la scritta in rosso sul davanti, più una bianca _ più, lungo tutto il fianco una gialla e sulla porta d'ingresso un cassone ~~smaltato~~ a smalto bianco con sopra ~~le~~ ~~ste~~ Motta – lo stemma milanese di Motta _ ~~pieno di ge~~ e gelati dentro per estate e inverno. C'è il frigorifero al banco. C'è la brina gelati. C'è ~~il~~ ~~to~~ un rombo che esce dalle finestre e le porte a smembrarsi per la valle. Tra le cinque pom. e mezzanotte circa dal petto d'organo d'un juke-boxe. e c'è un televisore sotto a cui ogni sera si raccolgono tutti ad averlo per prospettiva (simulacro di vita invece della vita stessa). Ma c'è poca gente – e per lo più vecchi o di mezza età, qualche bambino _ e gioventù vera e propria niente _ non braccia da lavoro e non miele di vita

Il lungo elenco riporta – nelle sue manifestazioni più esteriori – i risultati del progresso in quello che viene da Vittorini ribattezzato “villaggio dei consumi”: luci al neon a segnalare ogni attività commerciale, ghiaccio sempre a disposizione, refrigeratori, juke-box, e televisori (nella stessa carta si notano anche numerose cassature, il cui testo sottostante è in gran parte leggibile: si tratta delle parole che i cacciatori hanno detto agli abitanti del villaggio nei capitoli precedenti l’epilogo, parole di critica verso la “cooperativa” che gli abitanti avevano fondato, verso le modalità di gestione del villaggio, della fatica inutile che hanno fatto – sminando, ricostruendo il villaggio – per non poter godere neppure di birra fresca).

Il motivo viene poi ampliato nelle carte autografe dell’epilogo, dove Carlo il Calvo descrive la nuova vita degli abitanti del villaggio:

Molto meglio. Hanno luci al neon. Hanno scritte luminose. Hanno ~~diversi \anche/ negozi che hanno aperto, oltre all’Enal. Una panetteria. Un~~ ~~Uno negozio~~ di alimentari ch’è ~~anche panetteria. Uno~~ anche il f panetteria. Uno di mercerie. Una drogheria. ~~Li hanno aperti che prima le donne che prima avevano le brucia. Ha cominciato una donna. E~~ E tutti con scritte luminose. Pure ~~quello che teneva la~~ dove avevano una tettoia ~~per lavorare fabbric lavorare agli infissi e ai mobili sotto~~ \sotto/ a cui lavoravano per gli infissi delle case ~~e il mobilio ora c’è adesso~~ \ora è con/ una scritta che la sera si accende ~~di rosso in azzurro~~ \celeste/, FALEGNAME, ~~con quello e con quello~~ ha il suo factotum di prima che ~~ora tiene ora se ne occupa in pro~~ ora la tiene in proprio. ~~E il bar E quella che era la mescita ora è un bar vero e il bar, quello~~ il locale che era più \una/ mescita ~~che bar~~ di campagna che veramente un bar, ha una scritta in rosso su tutto il davanti più una ~~di luce \non colorata/ gialla~~ \gialla/ sopra alla porta e una ~~gialla \azzurra/ che corre lungo il fianco sopra alle due finestre del fianco, dicendo~~ \in verticale sullo spigolo del fianco che dice/ Gelati Motta come lo dice ~~su~~ un cassone a smalto ~~bianco~~ che sta sull’ingresso, Motta, Motta, ~~ed è pieno e ha dentro con lo stemma milanese Motta~~ \e ha la/ M milanese ~~a stemma su ogni lato~~ di Milano o Motta ~~che sia~~ che fa stemma su ogni lato e su ogni gelato o semifreddo che ne viene tirato fuori ~~in bicchiere di carta~~ estate o inverno ~~in un bicchiere di carta~~ nel suo bicchiere di carta. Ora, nel bar, c’è il frigorifero al banco. ~~C’è~~ La birra ~~gelata~~ c’è ~~gelata~~ \al gelo/. L’acqua stessa del rubinetto c’è al gelo, ~~gelata ghiacciata~~ C’è inoltre un flipper con quindici [...]

Agli elementi precedentemente citati se ne aggiunge uno: la “M milanese di Milano o di Motta”. Questo è un elemento interessante – forse anche ai fini di una possibile collocazione cronologica del passo –, perché le luci al neon e la Motta sono gli emblemi del progresso anche nella *scena 6* e nella *scena 10* del romanzo scenico *Le città del mondo*, sceneggiatura dell’omonimo romanzo postumo, scritta in vista della messinscena cinematografica di Nelo Risi e Fabio Carpi alla fine degli anni ’50 e pubblicata da Einaudi nel 1975: anche in questo caso si avverte una distanza fra la prima versione, quella romanzesca, dove – citando Giuseppe Lupo – la Sicilia «è una terra leviatanamente immobile»¹² e la seconda, quella cinematografica, dove la modernizzazione e l’industrializzazione sono ormai giunte con «i nuovi emiri, i nuovi baroni e conti...» (*scena 10*).¹³ Parole, queste, che rimandano ai “re nuovi” impersonati dai cacciatori-partigiani giunti al villaggio per catturare un ex fascista e trasformati in apostoli della nuova religione del progresso.

Dopo aver rinunciato alle utopie comunitarie e al paese “vecchio” che si sono fabbricati (cap. LXXVI) per abbracciare «un movimento di cose che può essere buono, può essere cattivo, ma non lascia certo il tempo che trova», come dice Carlo il Calvo allo zio Agrippa, gli abitanti del villaggio entrano a far parte della Storia e partecipano del boom economico e tecnologico: c’è chi lo fa andandosene dal villaggio e chi invece, pur essendo rimasto, non ha rinunciato alla modernità.

L’unico a non beneficiare delle novità, per sua stessa scelta, è Ventura, che resta fuori dalla storia per via della sua incapacità di agire, di partecipare, di avere una identità (serie 5, U.A. 6, sottofasc. 8).

«Almeno avrebbe avuto se fosse scappato, ~~non ha~~ la possibilità di ~~di~~ ~~entrare nel giro per qualche altra parte per qualche altro giro della spirale~~ \ritrovare in mezzo a qualche altro/ \esperimento storico/ \struggimento storico» «Storico?/ ~~Come gli è successo col~~ «Come ~~quello~~ \il fatto/ del villaggio nel 45 e fino all’agosto 46. Io non ~~so~~ \saprei/ spiegarglielo. Ma a furia di sentirlo ripetere capisco più o meno cos’è che significa... Cioè che nella vita c’è quello che ~~è storico e quello che non lo è~~ ~~è della storia e quello che non lo è~~ ~~ha lungo con la storia~~ è storico, della storia, e quello che non lo è.»

¹² Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 131.

¹³ Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di Nelo Risi, Einaudi, Torino, 1975, p. 49.

Allo scrittore non resta che prendere atto di queste rivoluzioni sociali e scriverne seguendo la progettante «ragione conoscitiva»: l'evoluzione del romanzo, infatti, segue la linea teorica delineata da Vittorini negli stessi anni sia nelle pagine del «Menabò» (e si veda il numero 5, siamo nel 1962: «La letteratura ha sempre più bisogno di spostarsi dal piano della consolazione, dal piano della direzione di coscienza, dal piano della religione, su cui oggi ancora agisce purtroppo per tanta sua parte, a quello opposto delle verifiche, delle approssimazioni determinanti, delle contestazioni feconde, delle illuminazioni operative, e insomma della scienza»)¹⁴ sia nelle pagine postume delle *Due tensioni*, dove Vittorini scrive:

molto sinistrismo letterario *rimpiange* le immagini a cui è affezionato del contadino arcaico e dell'operaio bruto e schietto per cui per un secolo ha visto incarnate le sue contestazioni della modernità tecnologica, e le resistenze di un mondo di natura ad esse, anziché delle immagini che chiedevano di essere eliminate per dar luogo a progresso.¹⁵

Ed è tutto inserito nella nuova realtà industriale il nuovo epilogo delle *Donne di Messina*, affidato alle carte del sottofascicolo 8, e riproposto – con varianti minime – nella successiva versione dattiloscritta di quello che Vittorini denomina “Aggregato E” (sottofascicolo 4, aggregato E): la storia dal 1948 in avanti è condensata in una lista di nomi ed eventi per i quali non resta che stabilire l'ordine di comparsa:

Il tempo passa, è passato, è venuto l'autunno, poi l'inverno, poi il marzo, ~~l'aprile~~, il giugno, poi ~~l'estate~~ \l'agosto/ e di nuovo l'autunno, il 47 e il 48 ~~il governo~~ la guerra fredda, il piano Marshall, ~~il ponte aereo per Berlino,~~ ~~il 18 aprile, il governo democristiano, il bikini, \Rita il ponte aereo per Berlino, Rita Hayworth/~~ il 18 aprile, il governo democristiano, il ponte aereo per Berlino, ~~il prezzo~~ frumento è salito di prezzo, le strade si sono le ~~Vespe~~ \è venuta e andata Rita Hayworth, ~~xxxxx~~ è venuto ~~e andato~~ la gente ha fischiettato il motivo del “Terzo uomo”, il frumento è salito di

¹⁴ Il testo è ora in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, p. 1008.

¹⁵ Elio Vittorini, *Le due tensioni*, introduzione di Cesare De Michelis, a cura di Virna Brigatti, Matelica, Hacca Edizioni, 2016, p. 45 (I ed. Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, il Saggiatore, 1967).

~~prezzo, due volte di prezzo, le strade si/ \le donne in due pezzi, Rita Hayworth, i balli latino americani, il turboreattore la Vespa, il terzo uomo sono riempite dei nuovi camions/~~ è venuto il camion chiamato Leoncino, sono venute le Vespe, ~~sono venute~~ \e/ le Lambrette, il frumento è salito ~~due~~ tre volte di ~~prezzo~~ \costo/, ~~le spiagge~~ i metalmeccanici hanno ottenuto un ~~nuovo~~ \nuovo/ contratto nazionale, ~~i governi, i miliardari i porti dell~~ si è avuto \c'è stato/ un attentato a Togliatti, c'è stato uno sciopero generale per l'attentato a Togliatti, ~~i miliardari hanno ballato la samba a Capri e Portofino~~ \c'è stata la repressione per lo sciopero/ generale, ~~e'è stato il ministro Scelba che ha ripristinato il potere della polizia.~~ \è apparsa in piazza la polizia. è stato/ ~~costituito un nuovo corpo di polizia chiamato Celere che carica disperde~~ \e'è stata la polizia chiamata celere ha fatto la sua prima/ ~~ha caricato per la prima volta con le jeeps, è venuta la polizia chiamata celere che disperde le folle caricando.~~ C'è stata l'inaugurazione del sistema ~~poliziesco~~ C'è stata la polizia ~~chiamata~~ \cosidetta/ Celere ~~che~~ ha fatto le sue prime ~~apparizioni~~ \comparse/ in pubblico ~~e c'è stata la pri caricando con le jeeps anche su e giù per i marciapiedi che venivano in corsa su e giù per i marciapiedi, i miliardari hanno c'è stato un rientro di capitali dall'estero~~

[sottofascicolo 8]

LXXVIII.- Il tempo passa, è passato, e venuto l'autunno, poi l'inverno, poi il marzo, il giugno, l'agosto e di nuovo l'autunno, il '47 e il '48, la guerra fredda, il piano Marshall, il 18 aprile, il governo democristiano, il ponte aereo per Berlino, è venuta e andata Rita Hayworth, è venuto e andato il "Terzo uomo" con Orson Welles, è venuto il primo turboreattore a portare passeggeri \aerei/ invece dei Dakota, è venuto il camion chiamato Leoncino, sono venute le Vespe e le Lambrette, il frumento è salito di costo tre volte, i metalmeccanici hanno ottenuto un nuovo contratto nazionale, c'è stato un attentato a Togliatti, c'è stato uno sciopero generale per l'attentato a Togliatti, c'è stata la repressione per lo sciopero generale, la polizia cosidetta Celere ha fatto le sue prime comparse in pubblico con le jeeps in corsa su e giù per i marciapiedi, c'è stato un riflusso di capitali ~~dalle~~ tornati dall'estero, i miliardari hanno riaperto le loro ville dei laghi, i plurimiliardari sono scesi dai loro yachts panamensi nei locali notturni dei villaggi liguri di pescatori, la gioventù s'è voltata a ballare la samba invece del ~~Boogie~~ boogie woogie,

[sottofascicolo 4]

Si passa quindi da un finale in cui il narratore decide di porre fine al racconto in corrispondenza del primo anno di ricorrenza della festa dei

morti per evitare di ripetersi in un diario che resta fermo giorno dopo giorno fino «a un giorno in cui si arrivasse a un cambiamento e alla conclusione che sempre si può trarre da un cambiamento»¹⁶ a un epilogo che *mette in atto* il cambiamento con una forzatura temporale che vede realizzarsi il boom economico a ridosso della fine della guerra, in contemporanea con la nascita della Repubblica.

Vengono a maturazione, in questo nuovo epilogo, le riflessioni dell'ultimo Vittorini, quel mutamento dall'utopia del socialismo spontaneo della prima edizione alla consapevolezza dell'onnipresenza – un'idea, questa, che per Calvino è di ascendenza marxiana ¹⁷ – dell'“industria” come “natura”, del progresso come nuova totalità del mondo che toglie spazio persino al dramma di un omicidio – quello di Siracusa da parte di Ventura che si consumava nell'edizione del 1949 – che nell'Italia del 1964 non ha più ragione di compiersi: il romanzo assume così un nuovo baricentro, spostandosi dal *particolare* della vicenda che vede protagonista Ventura, Siracusa, gli abitanti del villaggio, al *generale* della Storia.

Maria Rita Mastropaolo
maria.mastropaolo@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Giuseppe Amoroso, *Le due redazioni de “Le donne di Messina” di Elio Vittorini*, in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1979, pp. 457-483.

Italo Calvino, *Vittorini e “Le donne di Messina”*, «La Fiera Letteraria», XL 6, 14 febbraio 1965.

Italo Calvino, *Letters 1941-1985*, selected and with an introduction by Michael Wood, translated by Martin McLaughlin, Princeton, Princeton University Press, 2013,

Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Le due “Donne di Messina” di Elio Vittorini*, Terminella Editore, Catania, 1973.

¹⁶ Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949, p. 487.

¹⁷ Italo Calvino, *Vittorini e “Le donne di Messina”*, «La Fiera Letteraria», XL 6, 14 febbraio 1965, p. 12.

- Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, FrancoAngeli, Milano, 2011.
- Adriano Ortolani, *Analisi comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, «Il Ponte», 7-8, 31 luglio-31 agosto, 1973, pp. 1011-1020.
- Bruno Pischedda, *«Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi»*. Saggio su Le due tensioni, in *Il demone dell'anticipazione*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore, 2009, pp. 177-207.
- Giuseppe Varone, *L'ultimo è «ancora un Vittorini»: il «silenzio» tra le Due tensioni*, in *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera di Elio Vittorini*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp.157-184.
- Elio Vittorini, *Lo zio Agrippa passa in treno*, «La Rassegna d'Italia», febbraio 1947-settembre 1948.
- Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1949.
- Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964.
- Elio Vittorini, *Le opere narrative*, 2 voll., a cura e con introduzione di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974.
- Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di Nelo Risi, Torino, Einaudi, 1975.
- Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008.
- Elio Vittorini, *Le due tensioni*, prefazione di Cesare De Michelis, a cura e con postfazione di Virna Brigatti, Matelica, Hacca edizioni, 2016 (I ed. Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, il Saggiatore, 1967).

Il traduttore come autore

Damiano Rebecchini

(intervento al Seminario di APICE dedicato al volume di Roger Chartier,
*La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa
moderna*,¹ Università degli Studi di Milano, 24 maggio 2016)

Vorrei partire da una storia che troviamo nel secondo libro de *Il cortegiano* di Baldesar Castiglione. Giuliano il Magnifico racconta di come un mercante di Lucca fosse andato in Polonia per comprare pelli di zibellino, e avesse voluto incontrare anche i mercanti russi della Moscovia, che erano al di là del fiume Dnepr', ed erano in guerra coi polacchi. La compagnia si ritrova sulla riva del fiume ghiacciato e nessuno che osa varcarlo: gridando, chiedono ai mercanti moscoviti il prezzo delle loro pellicce, ma fa talmente freddo che le parole di risposta dei russi si gelano per aria nel mezzo del fiume. I polacchi propongono di accendere un gran fuoco in mezzo al fiume ghiacciato per far sciogliere le parole e ascoltarle. Ma quando questo avviene, i russi se ne sono già andati:

le parole che per spacio d'un'ora erano state ghiacciate, cominciarono a liquefarsi e descender giù mormorando, come la neve dai monti in maggio, e così subito furono intese benissimo, benché già gli omini di là fossero partiti.²

Mi sembra che questa storia mostri chiaramente un aspetto centrale del libro di Roger Chartier, ovvero che le parole non sono mai un'entità

¹ Roma, Carocci, 2015.

² Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998, p. 188.

astratta, un puro simbolo, ma assumono sempre una forma concreta. E questa forma non è mai neutra, è sempre l'oggetto di un processo di negoziazione fra le parti, che orienta necessariamente l'interpretazione dell'ascoltatore; e non di rado nel processo di negoziazione il testo si allontana dal suo autore.³ La materialità del testo, di cui parla Chartier, è qui icasticamente rappresentata da quelle parole congelate e sospese per aria nel mezzo del fiume Dnepr', che i polacchi riescono a scongelare con il fuoco: il loro significato si libera, ma solo quando i moscoviti non ci sono ormai più. Mi sembra che non vi possa essere metafora più bella e appropriata per descrivere il processo della traduzione: un fuoco acceso che fa cambiar forma alle parole, che le trasforma da ghiaccio cristallino in neve che si scioglie. Il loro senso «si intende benissimo», come dice Giuliano il Magnifico, ma l'autore ormai non c'è più.

Da qui lo statuto ambivalente delle traduzioni nella nostra storia culturale: disdegnate dagli autori, ma apprezzate dai lettori; denigrate dai critici, ma adorate dagli editori; e al tempo stesso odiate e amate dagli stessi traduttori, che sono i primi ad esser consapevoli delle perdite inflitte all'autore, ma anche i più grati, perché in esse intravedono il miraggio della creazione.

Nel suo libro Roger Chartier dedica un bel capitolo al processo di traduzione in francese di alcuni grandi romanzi spagnoli secenteschi, dal *Don Chisciotte* ai grandi romanzi picareschi. In questo processo di negoziazione entravano in gioco valori diversi, al tempo stesso estetici, politici ed economici, e come tutte le forme di negoziazione commerciale, già da allora quelle traduzioni apparivano il frutto di un'attività non molto nobile – «una cosa vile» dice un traduttore francese – ma certamente molto remunerativa, fanno guadagnare tanti soldi sia agli editori che ai traduttori. «Guadagnare voglio,» dice il traduttore incontrato da don Chisciotte in una stamperia di Barcellona nella Parte seconda del romanzo. Ed effettivamente è proprio grazie al successo di tante traduzioni spagnole, e all'ampio pubblico francese che ne è avido lettore sia nelle grandi città che nelle campagne, che si deve l'introduzione dei primi meccanismi di mercato nel sistema editoriale europeo, come per esempio l'anticipo sul manoscritto. «In un'epoca in cui molto spesso gli autori venivano

³ Sul tradurre come forma di negoziazione cfr. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 10.

ricompensati solo con le copie delle loro opere», scrive Chartier, «i traduttori a Parigi sono i primi a essere pagati in denaro sonante».⁴

È un processo di traduzione che avviene in modo quasi immediato: le prime traduzioni francesi seguono di pochissimi anni l'uscita dell'originale. E questo indica la presenza di un pubblico e un mercato editoriale molto integrato e omogeneo nel cuore dell'Europa. Le prime traduzioni francesi del *Don Chisciotte* e dei più celebri romanzi picareschi – il *Lazarillo de Tormes*, il *Guzmán*, il *Buscón* – escono subito, nel giro di pochissimi anni, non più di sei o sette anni dalla loro prima pubblicazione in spagnolo, e in così tante edizioni da convincerci che ci fosse un largo pubblico francese ad attendere quei libri. Ce lo confermano l'inventario di magazzino di un grande libraio di Parigi, gli inventari di tante piccole e medie biblioteche private di Parigi, ma anche Corneille nel suo *Illusion comique*.

Come in ogni negoziazione, come mostra Chartier, in queste traduzioni vi sono perdite, aggiunte, adattamenti. Prendiamo il caso più significativo: la traduzione del *Buscón* fatta da Scarron. L'autore del *Roman comique*, prima di arrivare al suo capolavoro, si esercita traducendo il romanzo picaresco di Quevedo, e lo modifica significativamente: da una parte accentua decisamente il colore locale e la tonalità spagnoleggiante, lo infarcisce di stereotipi sulla Spagna, o di riferimenti al *Chisciotte*; dall'altra, lo declina in chiave burlesca e soprattutto cambia il finale picaresco in un finale che fa del picaro spagnolo un *honnête homme* francese. Adatta a tal punto quel romanzo al gusto francese che non solo circola con successo fra le campagne nelle edizioni della "Bibliothèque bleue", ma Charles Sorel lo inserisce persino nella sua collezione della "Bibliothèque Française" fra le opere originali francesi.

Del resto, qualsiasi traduzione, come ha mostrato Umberto Eco, non è mai una negoziazione solo fra il senso primo delle parole, ma anche fra i valori che ogni civiltà iscrive all'interno della sua lingua e della sua tradizione letteraria. Nelle traduzioni francesi di quei romanzi assistiamo ad una continua rinegoziazione fra i valori estetici ed etici di una Spagna coloniale che "preferisce sognare" con Don Chisciotte o fuggire con i suoi picari, anziché osservare la sua rovina, e quelli di una Francia classicista impegnata nell'elaborazione di un nuovo ideale di *honnête homme*, pronto per essere esportato in tutto il resto dell'Europa moderna.

⁴ Roger Chartier, *Tradurre*, in Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015, p. 92.

Più le lingue sono vicine, come lo sono le lingue romanze nel Seicento, più le negoziazioni, e le perdite, appaiono ridotte e l'attività non pare degna di prestigio: «Tradurre dalle lingue facili,» scrive il traduttore che compare nel *Don Chisciotte*, «non presuppone né ingegno né ricchezza di linguaggio, come non lo si presuppone per chi copi da un foglio ad un altro».⁵ Lo conferma il *Tesoro* di Covarrubias che segnala il doppio significato in castigliano del tradurre, ovvero sia portare da una lingua a un'altra, ma anche copiare. Dall'altra parte, e questo è il punto che vorrei sottolineare, più il traduttore si confronta con lingue fra loro distanti più si trasforma in autore. E per lingue qui intendo non solo le lingue naturali, ma anche le lingue dell'arte (la prosa o il verso, il poema o la tragedia, o i diversi linguaggi artistici della letteratura, del teatro, del cinema). Il traduttore che traduce da lingue lontane – da prosa in versi, da un genere letterario in un altro, dalla narrativa alla scena teatrale o cinematografica – non è quasi più un traduttore, e diviene sempre più un autore. Un caso magistrale, illustrato da Chartier, ci è offerto dal *Cid* di Corneille, accusato da non pochi detrattori di essere una traduzione o un plagio di una commedia spagnola. Ma già i contemporanei di Corneille si domandavano: che senso può avere parlar di plagio, o di traduzione, quando si traduce qualcosa in versi? Più le lingue sono lontane, per organizzazione morfologica, ritmica, semantica e concettuale, più il traduttore, pur non volendolo, si trasforma in autore. Perché? Perché si amplia la sua possibilità di scelta fra universi formali e concettuali tanto differenti. Il diverso configurarsi della nozione di autore, a seconda dell'epoca e delle nazioni, a seconda dei generi e delle forme artistiche, all'interno delle quali il principio autoriale è sentito con maggiore o minore forza, segna linee di demarcazione più o meno nette in quel *continuum* che unisce il traduttore all'autore.

Permettetemi di mostrarlo brevemente per l'ambito culturale che conosco meglio, la letteratura russa. Per secoli la letteratura russa antica può essere considerata una letteratura quasi esclusivamente di traduzione, con la precisazione che, essendo per lo più una cultura religiosa e non essendovi una precisa coscienza autoriale, non vi era neanche una chiara idea della differenza fra un copista, un autore e un traduttore. A metà del Settecento, troviamo tutta una serie di opere che pur essendo delle traduzioni di precise opere occidentali, iniziano a venire intese come opere autonome, e rappresentano l'inizio di una letteratura russa moderna

⁵ Ivi, p. 91.

originale: la traduzione del *Voyage de l'Isle d'amour* di Paul Tallemant del 1663, fatta da Vasilij Trediakovskij in versi russi nel 1730; la traduzione del *Télémaque* di Fénelon fatta dallo stesso Trediakovskij nel 1766 nella forma di un poema epico russo. In che senso queste traduzioni sono opere autonome e originali? In primo luogo perché, come mostra Chartier, è in questo periodo che inizia a formarsi, in Russia e ancor più in Europa, una precisa coscienza d'autore. Ma anche perché, come fanno le opere veramente nuove e originali, esse creano un nuovo lettore, trasformano il loro pubblico, modellano una nuova sensibilità. Mentre le traduzioni francesi dei romanzi spagnoli secenteschi avevano già un lettore che le aspettava, pur con i dovuti adattamenti, le traduzioni russe si inventano un nuovo lettore. La traduzione di Trediakovskij dell'opera di Tallemant porta la *préciosité* dell'hôtel de Rambouillet nei rozzi palazzi dei boiari moscoviti. Non era solo il trasferimento di un testo, ma di un mondo e di una sensibilità del tutto nuovi per i russi, che ancora non avevano elaborato un lessico amoroso, che presupponevano rapporti sia fra gli individui che fra i sessi completamente diversi rispetto al sofisticato mondo della *préciosité* francese, rapporti estranei alla cultura e alla lingua francese. Trediakovskij in qualche modo traduce ciò che era in russo intraducibile.

In ogni traduzione vi è sempre una componente utopica, ben presente alla coscienza del buon traduttore. Vi è sempre un briciolo di consapevolezza che si stia traducendo una cosa che in realtà non è traducibile. E questa tensione nel voler «tradurre l'intraducibile», per usare un'espressione di Jurij Lotman, è un basilare meccanismo di elaborazione del nuovo. Come sottolinea Lotman, se è vero che nell'incontro di due lingue, l'inadeguatezza di una di queste può apparire un ostacolo alla comunicazione, al tempo stesso questa inadeguatezza è anche uno dei meccanismi fondamentali di creazione di forme nuove.⁶ E questo vale non solo a livello individuale, ma anche collettivo, nelle fasi in cui una cultura si appresta ad accoglierne un'altra. In questi momenti, le traduzioni sono state davvero uno dei più potenti strumenti dell'innovazione letteraria e culturale. Faccio un esempio saltando in avanti nel tempo, alla stagione del grande romanzo russo di metà Ottocento. La prima opera in assoluto pubblicata da Fedor Dostoevskij è stata una sua traduzione dell'*Eugénie*

⁶ Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada*, in Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, trad. di Nicoletta Marcialis, introduzione di Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994, p. 28.

Grandet di Balzac. Quando il giovane Dostoevskij si appresta a tradurla gli pare un'operazione quasi impossibile, qualcosa di insormontabile. Nei primi anni le sue letture preferite erano state soprattutto tragedie: Corneille, Racine, Shakespeare, Schiller, e di fronte al romanzo di Balzac si trova quasi spiazzato. Quando finisce il lavoro scrive al fratello:

Ho tradotto *Eugénie Grandet*! Che miracolo, che miracolo!

Come lo traduce? Naturalmente lo declina in chiave drammatica, come fosse una tragedia di Racine, o forse melodrammatica, alla Pixérécourt. Ecco due esempi. Balzac scrive:

Prima dell'arrivo di suoi cugino, Eugenia poteva essere comparata alla Vergine prima della concezione; quando lui fu partito, lei somigliava alla Vergine madre: aveva concepito l'amore.

Dostoevskij traduce:

Da quel giorno il viso di Eugenia brillava di una nuova bellezza. Una sorta di grave solennità si sprigionava dai tratti del suo volto, e la sua anima penetrata di questo amore brillava nei suoi occhi.⁷

Si noti la scomparsa del riferimento sacrilego e ironico presente nella similitudine e la comparsa di un rilievo più classico. Oppure in Balzac, Charles dichiara:

Cara Eugenia, un cugino è meglio di un fratello, lui ti può sposare.

Dostoevskij traduce:

Eugenia, tu sarai mia, tu sei mia!⁸

Non è certo una traduzione fedele, né tantomeno bella, ma si nota in essa una tensione nel voler tradurre un testo che, con i suoi riferimenti etici e religiosi, appare inconciliabile con la realtà della Russia del tempo e intraducibile nella sua lingua. È una tensione che genera una forma ibrida,

⁷ Dominique Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968, p. 233.

⁸ *Ibidem*.

nuova, è il nucleo originale, per quanto ancora rozzo e solo abbozzato, del futuro romanzo drammatico dostoevskiano, del “romanzo-tragedia” secondo la definizione di Vjačeslav Ivanov prima e George Steiner poi, o del “romanzo polifonico”. Leggendo i grandi romanzi di Dostoevskij e Tolstoj, i lettori europei alla fine dell'Ottocento avevano chiaramente l'impressione di trovarsi di fronte a forme in qualche modo riconoscibili, familiari, – vicine alla tradizione romanzesca francese e inglese – ma tradotte in un linguaggio artistico rozzo, ruvido, che oppone resistenza. Forse si può dire che le nuove forme epiche e tragiche del romanzo russo ottocentesco sono proprio il risultato di una “traduzione dell'intraducibile”, di uno sforzo di adeguamento di una forma occidentale a un linguaggio, quello del sentimento e delle idee russe, che gli è estraneo, che fa resistenza, perché nato da una realtà sociale e culturale diversa e in qualche modo inconciliabile.

Damiano Rebecchini
damiano.rebecchini@unimi.it

Riferimenti bibliografici

- Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015.
- Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998.
- Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada*, in, Jurij Michailovic Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, trad. di Nicoletta Marcialis, introduzione di Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994.
- Dominique Arban, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968.