Anno accademico 2026-2027

Appunti di critica del testo per gli studenti delle lauree triennali e magistrali

.

Università degli studi di Cagliari

Appunti di critica del testo per gli studenti delle lauree triennali e magistrali

Anno accademico 2026-2027

Copyright © 2026-2027 Paolo Maninchedda, All rights reserved

La trasmissione della conoscenza

Per secoli il sapere è stato trasmesso o empiricamente (con l'esperienza) o oralmente o per mezzo di testi scritti. Se la prima forma è stata frequentemente riservata ai mestieri con una forte componente manuale, la seconda è stata spesso l'anticamera della terza ed è stata riservata ai saperi concettuali, *in primis* quelli religiosi, giuridici, matematici e letterari.

La **tradizione**, in accezione filologica, è l'insieme degli oggetti (epigrafi, manoscritti, libri a stampa ecc.) e delle azioni che hanno trasmesso un testo fino a noi.

In un'accezione più ampia *tradizione* è ciò che è stato prodotto nel passato ed è stato giudicato utile per il futuro. La parola deriva dal latino TRADITIONE(M), che è un deverbale discendente dal verbo TRADERE = "trasmettere", consegnare. Ha la stessa radice il termine *tradimento*, proprio perché esso consiste nel rompere un patto di lealtà, consegnando conoscenze o utilità a un avversario.

Si parla di **tradizione perduta** per quei testi di cui si ha notizia ma che non sono più disponibili proprio perché perduti.

Si parla di **tradizione sommersa** per le opere presenti nel patrimonio librario, ma che hanno cessato di essere utilizzate dal sistema culturale attuale, cioè che sono uscite dall'insieme dei testi ritenuti fondanti del sapere utile nel contesto contemporaneo (*canone*).

Si parla di **tradizione attiva** per i testi noti, utilizzati e circolanti.

Cenni di storia del libro

A prima vista, nei testi contemporanei non si ravvisa alcuna difficoltà, se non quella del grado di elaborazione della lingua in cui sono scritti. Può risultare ostico leggere un testo di anatomia patologica o di fisica quantistica, ma comunque il problema verrebbe iscritto nel registro e nella specializzazione linguistica nei quali ci si è imbattuti.

Un testo antico, invece, sin dal suo aspetto, risulta problematico.

Il primo materiale sul quale i testi vennero scritti (dopo la pietra e l'argilla) fu il *papiro* (utilizzato almeno dal 4500 a. C. fino ancora nel IV d. C.), organizzato in *volumen*, cioè una successione di fogli cuciti l'un l'altro e arrotolati intorno a un bastone. Svolgere un *volumen* è diverso da sfogliare un libro (cfr. Slide).

Il secondo materiale utilizzato fu la *pergamena*, pelle di ovino o di bovino rasata, trattata, ritagliata e poi composta in fascicoli di dimensione e consistenza variabili – quelli di quattro fogli (8 carte, 16 pagine) venivano chiamati *quaterniones*, cioè *quaderni* – cuciti infine l'un con l'altro lungo il lato più lungo (*dorso*) e chiusi da due piatti (ciò che attualmente si chiama *copertina*, che apre il libro, e la *quarta di copertina* che lo chiude). I manoscritti pergamenacei sono anche chiamati *codici*.

Il terzo materiale fu la *carta*, un prodotto inventato in Cina intorno al I sec. d.C., utilizzando stracci e brandelli di corteccia, giunto in Europa attraverso la Spagna araba intorno all'XI secolo. Il libro cartaceo venne costruito con la tecnica dei fascicoli cuciti come si era fatto per il codice pergamenaceo. Anche i manoscritti cartacei si chiamano *codici*.

Un secondo fattore di diversità del libro antico dal moderno è dato dalla scrittura. Il lettore moderno è abituato all'uniformità dei caratteri a stampa, standardizzati nei diversi tipi di scrittura (alfabeto latino, greco, cirillico,

ebraico, arabo, farsi, cinese, ecc.). Viceversa, nei secoli che vanno dalla tarda antichità (V sec. d.C.) al 1455, anno dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, l'Europa non solo ha conosciuto modi diversi di scrivere l'alfabeto latino, ma in alcuni territori, per esempio la Sardegna e il Meridione d'Italia, ha usato l'alfabeto greco per scrivere in lingua romanza (per i diversi tipi di scrittura nel corso dei secoli cfr. Slide)

Occorre dunque imparare a saper leggere le scritture antiche, a partire dalla forma delle lettere.

La terza e più evidente diversità del libro antico dal moderno è data dalle modalità di disposizione della scrittura e dall'uso di un complesso sistema di abbreviazioni.

Dal I sec. a.C. a tutto il Quattrocento, l'uso scritto europeo non separa le parole le une dalle altre (*scriptio continua*, cfr. Slide), fino almeno al XIII secolo non utilizza né segni diacritici (accenti, apostrofi ecc.) né punteggiatura (se non in forme semplici e notevolmente diverse da quelle correnti), si serve di un ricco sistema di abbreviazioni per singole lettere o per sillabe o per intere preposizioni. Per esempio, uno dei titoli di Dio era ed è Signore, in latino *Dominus*, il più delle volte abbreviato in *dns* con una linea orizzontale (titulus) posta sopra le lettere. Ancora: *anima* è frequentemente abbreviata in *aia*, sempre col *titulus* sovrapposto. Non sfugga poi la *mise en page*, talvolta straniante per un lettore moderno. Per esempio, i sonetti (due quartine + due terzine) nei manoscritti italiani di fine Duecento e primi del Trecento non sono scritti distinguendo le strofe andando a capo (vedi Slide *Donna, vostri sembianti mi mostraro*), ma raggruppando le quartine e le terzine in due gruppi di scrittura, all'interno dei quali i versi sono spesso separati da un punto.

I manoscritti antichi, infine, sono spesso illustrati, cioè corredati di miniature, di rubriche (titoli e/o rubriche di sintesi, spesso originariamente glosse marginali al testo, come è accaduto ai manoscritti della Divina Commedia).

Il formato e l'illustrazione, la presenza o l'assenza di glosse (commenti esplicativi inseriti frequentemente nei *marginalia*, cioè negli spazi lasciati in bianco dal copista nella pagina), rivelano molto sulla committenza del libro (chi ne ha richiesto la compilazione o la riproduzione, cfr. *infra*) e/o sull'ambiente che lo ha utilizzato (cfr. Slide).

Il compito della filologia: capire.

Il compito della filologia è capire esattamente il testo. Può sembrare un obiettivo senza senso, perché la gran parte dei testi con cui si entra in contatto non pare avere necessità di grande sforzo critico per essere compresa. Il problema è però solo apparentemente semplice, se si considera, per esempio il fatto che la gran parte della popolazione non è facilmente in grado di dire che cosa significhi una determinata legge o, per uscire da testi tecnicamente elaborati, che cosa abbia voluto dire un Capo di Stato in una sua dichiarazione. Il Novecento è stato poi il secolo che più ha lottato contro il diritto dei testi a essere interpretati secondo il senso che i loro autori hanno voluto significare. Foucault e De Man hanno affermato il diritto del lettore contro quello dell'autore, dichiarando che i testi sono prodotti da deistituzionalizzare, cioè da privare di autorità a vantaggio della libertà dei lettori di piegarli alle proprie esigenze interpretative.

Il primo ventennio del XXI secolo è infine divenuto il tempo della manipolazione del testo, il tempo delle *fake news*, cioè di una comunicazione spregiudicata che rivendica per sé il diritto a persuadere ad ogni costo, fino a giungere alla falsificazione dell'identità dell'emittente (i celebri Bot della Rete) e alla contraffazione dei contenuti, vuoi per vendere un prodotto, vuoi per orientare l'elettorato durante una competizione elettorale, vuoi per portare a compimento una frode finanziaria.

Nonostante la genericità con cui il termine è utilizzato in diverse lingue, ma specie nella cultura anglo-americana (vedi Slide), noi intenderemo la filologia come la *disciplina dell'esatta comprensione e interpretazione di qualsiasi testo*, definizione nella quale il termine "esatta" significa "coerente con l'intenzione comunicativa dell'autore e con il contenuto originario del testo".

In questo senso sono esclusive del filologo quattro indagini, che personalmente ho classificato come segue (cercherò di esplicitare nel prosieguo a quali indagini disciplinari tradizionali esse corrispondono):
1) inventio auctoris;
2) origo textus;
3) expositio textus;
4) relatio textus.

Inventio auctoris

Proprio sulla figura dell'autore si consuma una delle differenze sostanziali tra la filologia dei testi antichi e quella dei moderni (cfr. L. Leonardi, *Critica del testo*, pp. 9-15, d'ora innanzi *testo adottato). Prima di tutto*, un po' di etimologia non guasta.

Autore deriva dal lat. AUCTOR, -ORIS, dal latino AUGERE, che significava "accrescere, aumentare". Originariamente l'*auctor* è dunque colui che aggiunge qualcosa al già posseduto o noto, come per l'appunto fa chi scrive un'opera originale. Tuttavia, è proprio dal mondo romano, e da Cicerone in particolare, che i secoli medievali ereditano la connessione tra *auctor* e *auctoritas* per le accezioni che entrambe le parole hanno in campo letterario (non entriamo qui nel merito del settore del diritto pubblico e civile, pur rilevantissimo, se pensiamo che Cicerone sosteneva che il potere era del popolo, ma *l'auctoritas* del Senato). Non basta creare qualcosa per essere qualificato come *auctor*; l'opera deve assumere un valore riconosciuto, deve risultare, come diremmo oggi, *autorevole*, cioè tale da essere riconosciuta come degna di attenzione e rispetto pubblico. In ultima analisi, era *auctor* colui che veniva accolto nel canone della cultura, cioè in quel complesso di testi ritenuti fondamentali per la formazione della persona colta. È con questa accezione che noi lo ritroviamo utilizzato da Dante nel *Convivio* e nella *Commedia* (p. 10 Testo adottato). Il Medio Evo per almeno 500 anni (dal VI all'XI secolo) ha garantito la sopravvivenza degli autori antichi ricopiandone le opere nei manoscritti vergati nelle abbazie benedettine e nelle chiese cattedrali; li ha letti e interpretati secondo la lezione di Agostino, di Girolamo e di Gregorio Magno, proprio perché non riteneva suo compito *innovare*, piuttosto *conservare*, *ricordare* e *trasmettere.* Quando capitava che i monaci compilassero uno dei tanti cartulari che registravano gli eventi di questa o quell'abbazia o di questo o quel territorio, non affidavano alla scrittura alcuna *auctoritas*, ma solo la funzione pratica e giuridica della registrazione e della memoria. Si pensi, per esempio, alle tante *Vite di santi* anonime, che furono comunque un grande apprendistato narrativo dell'Europa. Peraltro, l'Alto Medioevo è ricchissimo di glossatori, di compilatori e di cronisti anonimi, proprio perché si riteneva che ciò che non poteva divenire modello, non necessitasse della memoria del nome del suo artefice.

Il cambio del contesto culturale, tra la fine dell'XI e gli inizi del XII secolo, produce un sensibile mutamento anche nella consapevolezza dell'autorialità.

Giunge a maturazione, in questo periodo, l'effetto più profondo della cosiddetta Rinascita Carolingia, cioè di quella ripresa dello studio e della conoscenza del latino, in ambito clericale, promossa dai Carolingi (cfr. Slide Riallineamento) a partire dall'VIII sec.: tale effetto è la nascita di grandi scuole di teologia, con annesse grandi dispute (si pensi a quella che oppose Abelardo a Roscellino e a Guillaume de Champeaux), accompagnate da una rinnovata attività poetica in lingua latina che trovò modo di esprimersi non solo nelle forme della liturgia (Inni, Sequenze, ecc.) ma anche in quelle della poesia (si pensi a Marbodo di Rennes e alla cosiddetta scuola della valle della Loira). Evento conclusivo del processo e decisivo per l'Europa intera, la nascita delle Università (Parigi e Bologna sono quelle di più antica fondazione). Quanto più un testo è motivo di studio e di dibattito o di ammirazione, tanto più la connessione col suo autore diviene stringente, sia per volontà dell'autore stesso

che vuole difendere l'originalità e la qualità della sua opera, sia per iniziativa del suo pubblico e/o dei suoi avversari.

Ed è sempre questo il tempo (XI-XIII sec.) nel quale finisce l'apprendistato letterario dei volgari romanzi, declinato in traduzioni e volgarizzamenti di opere latine e/o in composizioni paraliturgiche, e compaiono nuovi generi letterari (*chansons de geste*, liriche, romanzi) e nuove opere.

Per almeno due secoli, dall'XI al XIII, la gran parte delle opere in volgare è anonima; il perché va innanzitutto ricercato nelle modalità di diffusione di questi testi. Il popolo era generalmente analfabeta, non sapeva né leggere né scrivere e dunque fruiva di questi testi in un solo modo: ascoltandoli. L'oralità fu il primo metodo di diffusione della letteratura romanza. Gli ambienti dove i testi venivano declamati erano le piazze e le corti feudali, i protagonisti erano i *giullari*, cioè professionisti dell'intrattenimento pubblico che sapevano cantare, suonare uno strumento, declamare, recitare, mimare, danzare ecc. ecc. Ciò comportava un'estetica della ricezione che considerava i temi (le guerre, gli amori, i cavalieri eroici e quelli felloni, i santi e i demoni ecc. ecc.) alla stregua di un patrimonio comune di conoscenze rispetto al quale il pubblico chiedeva all'interprete (il giullare) non di mutare la storia narrata, che era più o meno fissa nei fattori principali, ma di interpretarla in modo avvincente e dilettevole. Volendo mutuare un'idea forte del magistero del grande don Ramón Menéndez Pidal, la *tradizione* impediva l'emersione di una qualsivoglia forma di *autorialità*. Tuttavia, il mutato clima dell'XI secolo, di cui si è detto, lentamente portò a legare la forma del testo a colui che la redigeva. Più di un copista cominciò a *firmarsi* in diversi manoscritti e per quanto sia per noi ambigua la sua rivendicazione di paternità (ha solo copiato il testo o lo ha composto? cfr. il caso di Turoldo per la Chanson de Roland, p. 13 testo adottato, Pere Abbad Slide) resta un fatto che da un certo momento in poi l'autorialità diviene fattore di prestigio e quindi viene difesa, in primo luogo, ovviamente, dagli autori stessi.

L'emergere dell'autore è anche legato alla percezione dei generi letterari. Già il mondo mediolatino aveva provveduto a classificare i testi in base al rapporto con la realtà, distinguendo le *historiae* (eventi reali o ritenuti tali = *res gestae*), *fabulae* (storie di invenzione = *res fictae*) e *argumenta* (storie di invenzione ma possibili = *res fictae quae tamen fieri possunt*). Alla fine del XII secolo, Jean Bodel (*Chanson de Saisnes*) ricorda come i generi della giovane letteratura romanza venissero percepiti:

N'en sont que trois materes a nul home antandant:
de France et de Bretaigne et de Rome la grant;

ne de ces trois materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant

et cil de Rome sage et de sens aprendant,
cil de France sont voir chascun jour aparant (Commento in aula)

Come si può notare, l'epica (la *materia di Francia*), era considerata come dedicata ai fatti storici (*veri*) e dunque più oggetto di esecuzione e ripetizione che di creazione e invenzione. Viceversa, il romanzo (la *materia di Bretagna*) era ritenuto un genere di totale invenzione (*vano*, cioè non vero), volto a dilettare proprio perché "fantasioso", mentre i volgarizzamenti delle opere latine sui grandi eroi dell'antichità (Alessandro, Enea ecc.) erano viste come opere didascaliche per l'etica 'pubblica'.

È sintomatico che l'emersione della coscienza dell'autorialità sia legata più agli autori della lirica (vedi Slide e lezioni) e del romanzo che a quelli dell'epica. Sulle forme nelle quali questa consapevolezza si sviluppa nel romanzo cfr. pp. 11 e seguenti del testo adottato).

Tuttavia, l'anonimato può essere anche una sorta di scelta culturale. Il *De imitatione Christi et contemptu omnium vanitatum mundi* è il testo cristiano più diffuso dopo i Vangeli e la Bibbia. È anonimo e risale a un momento imprecisato tra il XIV e il XV secolo. Sebbene si sospetti l'identità del suo autore (Tommaso da Kempis (1380-1471) o Gersone di Vercelli (prima metà del XIII sec.) o Jean de Gerson (1369-1429)) si può esser certi che l'opera è stata 'voluta' anonima per coerenza col suo contenuto, un grande itinerario spirituale di distacco dal mondo e di immersione nella spiritualità monastico-cristiana. Chi insegnava il *contemptum mundi* non poteva 'usare' i suoi testi per la sua gloria.

In ultima analisi, l'autore emerge per difendersi dalle dinamiche non solo della tradizione (come vedremo, lo stesso sistema di riproduzione manuale dei testi, in vigore fino al 1455, anno convenzionalmente indicato come inizio della stampa con caratteri mobili, comportava quasi inevitabilmente l'alterazione - la corruzione - del testo), ma anche dall'*uso* dei testi nel sistema medievale e tardo medievale. Infatti, quanto più un'opera era avvertita come apprezzabile, tanto più si riteneva lecito ampliarla, completarla, spiegarla, riassumerla, integrarla e aggiornarla. Questo ha creato testi che oggi appaiono stratificati e con problemi di attribuzione non banali.
Per esempio, i manoscritti di coloro che hanno fondato scuole di pensiero o estetiche, spesso sono stati aggiornati o rivisti dai loro allievi ed epigoni e questo può creare oggi seri problemi di attribuzione delle opere agli autori. Si pensi al caso di Cassiodoro (..485-580…). Egli compilò, nel corso del tempo, continui aggiornamenti, sensibilmente diversi tra loro, delle sue *Institutiones*; tra le diverse forme della prima redazione, si notano le differenti citazioni dal *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (opera allegorica che celebra le nozze della Filologia, accompagnata dalle sette arti liberali (cfr. Slide) con Mercurio, l'eloquenza) di Marziano Capella, brevi nelle versioni più antiche, molto lunghe in quelle più recenti. Da altre fonti sappiamo che Cassiodoro non disponeva, mentre scriveva, di una copia del *De nuptiis* e che aveva raccomandato ai suoi monaci di procurarsene una. Dopo la sua morte, i monaci, anche in ossequio ai voleri del maestro, procedettero a copiare le *Institutiones* ampliando la misura delle citazioni. Insomma, l'autore nel mondo tardo antico è molto più 'interferito' dall'ambiente che lo recepisce e lo tramanda di quanto non lo fosse l'autore dell'età classica o lo sia quello dei nostri tempi.
Altro caso di un certo interesse, per venire a un età più recente ma comunque ancora influenzata da queste dinamiche, è dato dalle citazioni bibliche presenti nell'Epistolario di Abelardo (..1079-1142) e Eloisa (…1095-1164) che sono riconducibili al sistema di citazione in auge nel secolo successivo a quello in cui vissero i due amanti. Come pure, sempre nell'epistolario, si rilevano rimandi al *De Amore* di Andrea Cappellano (1150 ..-1220), anch'egli di epoca successiva ai due autori. La spiegazione di questi anacronismi non sta nel dichiarare 'falso' l'epistolario, ma nell'ammettere che esso è stato profondamente revisionato (intorno al 1230), alla luce di un nuovo contesto culturale (nel quale svettava appunto Andrea Cappellano) probabilmente negli stessi ambienti del Paraclito, il convento di Eloisa, che tutelava le carte e la memoria di Eloisa e del suo maestro.
In ambito moderno, il ruolo dei "custodi" e dei "vettori" di un determinato testo non è stato inferiore a quello svolto nel passato. Faccio alcuni esempi.
Beppe Fenoglio nacque nel 1922 e morì nel 1963, lasciando inedito il romanzo noto oggi col titolo *Il partigiano Johnny*. Nel 1968 venne pubblicata la prima edizione del testo a cura di Lorenzo Mondo, letterato, giornalista e poi direttore di *Tuttolibri*. Sia il titolo che l'articolazione del testo erano del curatore e non dell'autore, ma lo si saprà dopo che il romanzo godette di una certa fortuna. Nelle carte del Fondo Fenoglio di Alba, in Piemonte, si conservano due redazioni incomplete (PJ1 e PJ2) che, analizzate, scopriamo essere state utilizzate da Mondo in funzione della linearità dello svolgimento delle sequenze del romanzo, secondo una pratica contaminatoria di utilizzo e saldatura di parti ora di una redazione, ora dell'altra. Alla prima, vulgata e fortunata edizione, seguì l'edizione critica del romanzo (Einaudi, 1978) a cura di Antonietta Grignani, nella quale le due redazioni vengono pubblicate una di seguito all'altra. Nel 1992, infine, Dante Isella pubblica per Einaudi-Gallimard una nuova edizione dei romanzi e dei racconti e dichiara rispetto alle edizioni precedenti quanto segue: "Nel primo caso (edizione Mondo) si è voluto privilegiare il punto di vista del lettore, nel secondo (edizione Grignani) si è inteso 'restituire l'opera alla sua vera identità di lavoro imperfetto'. La nostra edizione ambisce a tener conto dell'una e dell'altra istanza, motivate su premesse diversamente legittime".
Un altro caso, tra i tanti, è dato dal romanzo *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, lasciato inedito dal suo autore, il giurista sardo Salvatore Satta (1902-1975). Egli lasciò agli eredi da un lato gli originali manoscritti e

dall'altro il dattiloscritto corretto di sua mano da consegnare all'editore. Il fratello di Satta, curatore delle sue volontà, procedette a curarne la prima edizione presso l'editore, specializzato in testi giuridici, Cedam. Egli però, per ragioni di prudenza anche giuridica, provvedette a cambiare il nome di gran parte dei personaggi citati, perché questi nel testo erano invece quelli di persone realmente esistite nella Nuoro dei primi del Novecento (nonché alcuni toponimi che avrebbero reso identificabili i proprietari delle aree talvolta contese di cui parla il romanzo). La stessa cautela venne mantenuta nell'edizione Adelphi del 1979, che fece conoscere il romanzo al grande pubblico (con numerose traduzioni in varie lingue). Nel 2003 Giuseppe Marci ha proceduto a predisporre l'edizione critica, svelando le profonde differenze tra l'edizione vulgata e quella manoscritta, continuando però a rispettare la volontà degli eredi di non svelare nomi e toponimi presenti nell'originale. Successivamente, nelle ulteriori edizioni il limite sui toponimi e gli antroponimi è diventato meno stringente. Satta era e resta l'autore del testo, ma il contesto culturale, e soprattutto la possibilità di controversie giudiziarie, hanno portato i suoi eredi a innovare il testo a favore dell'invenzione piuttosto che del realismo.
Come vedremo, anche per Gramsci si pone il grande problema dell'originale sopravvissuto all'autore e esposto alle decisioni dei suoi curatori.
Il tema dell'autore ha poi varie sfaccettature rispetto ai testi cosiddetti apocrifi (nel senso di "non autentici"), argomento che scegliamo di non approfondire per il tempo che richiederebbe per essere anche sommariamente svolto.
Più utile occuparci, sebbene marginalmente, della pseudoepigrafia. Già a partire dall'età antica è diffusa la pratica di attribuire un'opera a un autore noto, vuoi per consuetudine e ignoranza, vuoi per calcolo, cioè per favorirne il successo e la diffusione. I casi del mondo antico si sprecano, ma, per esempio, si pensi all'anonima *Rhetorica ad Herennium* che il Medioevo ha diffusamente attribuito a Cicerone, o ancora al cosiddetto *Pseudo-Aristotele*, una serie di testi filosofici, elaborati nel mondo arabo intorno a IX secolo e però attribuiti allo Stagirita.
La pseudoepigrafia, tuttavia, è una pratica che nei secoli giunge fino a noi. Si pensi alla recente conferma del fatto che le *Considerazioni Astronomiche*, apparse nel 1606 a firma di Alimberto Mauri per ragioni di opportunità politica, sono invece di Galileo Galilei (l'opera era dedicata al tesoriere del Papa e Galileo insegnava a Padova, università della Repubblica di Venezia, la quale era nel pieno della cosiddetta Guerra dell'Interdetto con la Santa Sede).
L'uso dello pseudonimo è rimasto come pratica politica difensiva anche nel nostro tempo, ma la pseudoepigrafia si è diffusa anche e soprattutto per ragioni psicologiche e o di marketing. Pablo Neruda si chiamava in realtà Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto e iniziò a firmarsi Neruda in onore del poeta ceco Jan Neruda per proteggersi dall'ostilità del padre e non firmarsi, dunque, come Ricardo Reyes. François-Marie Arouet era il vero nome di Voltaire che invece scelse l'anagramma di Arouet L. I. (dove le ultime lettere stanno per L*e* J*eune*= il giovane): un classico gioco di parole e dell'intelligenza che rivela anche nel nome l'arguzia mentale dell'autore e la sua volontà innovativa anche nelle piccole cose. Viceversa, lo pseudonimo di Elena Ferrante è probabilmente motivato da un lato dal voler far percorrere senza sconti a una scrittrice esperta il sentiero dell'esordiente, dall'altro dal vantaggio che il mistero intorno all'autore continua a produrre per l'opera.

Un momento decisivo del rapporto tra autore, opera e pubblico è rappresentato dalla legge del 21 luglio 1793 della Convenzione francese che segna l'esordio della tutela giuridica delle opere d'autore: l'opera diventa un prodotto originale su cui l'autore esercita la proprietà e il controllo della vendita senza variazioni.

La tutela della forma dell'originale voluta dall'autore ha come corollario che questi è anche l'unico abilitato a aggiornarla o modificarla, nonché che il letterato ha la possibilità di guadagnare dalla sua arte, vendendola. Chi vedesse in questa possibilità commerciale un intacco della purezza dell'arte, dovrebbe ricordare che dal Rinascimento in poi, per non dire del Medioevo, gli uomini di cultura si sostenevano o insegnando o mettendosi al servizio di questa o quella istituzione. Petrarca non visse della 'vendita' delle sue opere come pure Dante e Boccaccio. Gli umanisti cercarono e trovarono tutti impieghi nelle cancellerie signorili del tempo. La questione fu diversa per pittori e scultori, ma non si dimentichi che Leonardo, quando si presentò a Ludovico il Moro, mise prima di tutto in evidenza le sue competenze in meccanica e in architettura e, per ultime, quelle artistiche di pittore e scultore. Alla fine, il Moro lo utilizzò prevalentemente come scenografo e regista delle

feste di corte. Goldoni fu uomo di legge, visse anche di teatro, ma alla fine ottenne un'agognata pensione – che poi perse in epoca rivoluzionaria - non da letterato, ma da precettore. Insomma, gli esempi si potrebbero moltiplicare per giungere comunque a concludere che è il copyright a dare una possibilità all'autore non solo di tutelare giuridicamente il vincolo dell'opera all'autore e alla forma voluta dalla sua volontà, ma anche di poter vivere della sua arte, cosa che il cinema e la televisione hanno ulteriormente ampliato.

Viceversa, il varo (1990-91) della Rete (World Wide Web) e la nascita (2004) dei social web oggi hanno esposto nuovamente qualsiasi testo a una grande attività manipolatoria, con prodotti generati da una grande commistione di fonti, spesso non citate e rispetto alle quali frequentemente non si esercita alcun vaglio critico. Paradossalmente, l'estensione capillare della rete non ha favorito il diffondersi del metodo e del pensiero scientifico né della *forma mentis* e delle procedure tipiche del metodo critico, quanto del loro contrario, con un massiccio recupero di terreno nella coscienza collettiva di credenze infondate, di superstizioni, di falsificazioni, insomma di una diffusa e irresponsabile cultura popolare ostile a ogni ragionevolezza, selvaggia e violenta nel confronto delle opinioni, indifferente alla verità delle conoscenze e dei testi. Paradossalmente oggi la forma della diffusione incide sullo statuto dei testi più di quanto incidesse l'attività di copia in età medievale, riproponendo così il valore del tema della tutela dell'originale e della volontà dell'autore.

Torna dunque utile alla modernità l'antica pratica filologica della dimostrazione del falso proprio in rapporto all'autore.
Uno degli strumenti di smascheramento più frequenti è l'indagine sugli anacronismi. Un testo di una certa età non deve contenere alcunché delle età successive al testo e al suo autore. Lorenzo Valla, nel celeberrimo *De falso credita et ementita Constantini donatione*, fa notare, tra le altre cose, che secondo il testo Costantino avrebbe stabilito anche la sovranità della sede romana su quelle episcopali di Alessandria, Antiochia, Gerusalemme e Costantinopoli (*Atque decernentes sancimus ut principatum teneat tam super quatuor sedes: Alexandrinam, Antiochenam, Ierosolimitanam, Costantinopolitanam*). Valla ha gioco facile ad argomentare: "E ciò è tanto più assurdo e non rientra nella realtà dei fatti, come si può parlare di Costantinopoli come di una delle sedi patriarcali, quando ancora non era né patriarcale né una sede né una città cristiana né si chiamava così, né era stata fondata, né la sua fondazione era stata decisa"? (*Quid, quod multo est absurdius, capit ne rerum natura, ut quis de 'Costantinopoli' loqueretur tanquam una patriarchalium sedium, que nondum esset, nec patriarchalis nec sedes, nec urbs christiana nec sic nominata, nec condita nec ad condendum destinata?*).
Tuttavia, più interessanti in chiave moderna sono i metodi utilizzati per attribuire un testo adespoto a un autore noto, o, ovviamente, per smentirne l'attribuzione. Li si può vedere all'opera su un testo antico, il *Fiore*, e su un testo moderno, il *Diario postumo* di Montale.
Il metodo tradizionale di attribuzione di un testo, si sostanziava dell'utilizzo di criteri *interni* e di *criteri* esterni. I primi sono, per esempio, i riferimenti al contesto storico-culturale o alla biografia dell'autore, le citazioni o informazioni presenti in altri autori, l'analisi delle fonti del testo ecc. ecc. I secondi, invece, sono essenzialmente gli aspetti stilistici di tipo linguistico, metrico e retorico e si fondano sull'assunto che un autore, colto nella sua azione all'interno di uno stesso genere letterario, tende a ripetere delle consuetudini linguistiche e stilistiche che sono un po' le sue impronte digitali.
La capacità di calcolo dei moderni computer è stata impiegata non tanto a competere sulla rilevazione e sul riconoscimento dei criteri esterni (essenzialmente selezionabili e rilevabili non meccanicamente, ma solo al costo di una sapienza critica) quanto piuttosto con i secondi, cioè con quelle tracce di sé che l'autore lascia in qualche modo inconsapevolmente. In sostanza, l'attribuzionismo automatizzato si fonda sulla rilevazione della ricorrenza nelle opere note e certe di un dato autore di alcune caratteristiche (per esempio quella di un carattere o di una serie di caratteri, o di una singola parola o di un sintagma con parole evidentemente contigue, o delle cosiddette parole vuote o parole funzione – articoli, preposizioni, congiunzioni, o infine di parole rare); una volta definite le caratteristiche proprie dell'autore, si va ad accertarle sul testo di attribuzione incerta. Un esempio di utilizzo simultaneo di metodi tradizionali e automatizzati è la recente edizione del *Fiore*, curata da Luciano Formisano, con uno studio attribuzionistico di Paolo Canettieri (Roma, Salerno, 2012). L'opera, un poemetto di 232 sonetti della prima metà del XIV secolo, venne attribuita a Dante dal grande Gianfranco Contini, ma entrambi gli studiosi della più recente edizione contestano l'attribuzione al poeta fiorentino con argomenti difficilmente superabili, anche in virtù delle ragioni che l'analisi automatizzata porta a conferma di quella tradizionale. Un altro esempio recente è il caso del *Diario postumo* di Montale. Nel 1979

Montale raccolse 66 poesie inedite e decise di affidarle ad una giovane poetessa e artista, Annalisa Cima. Le poesie vennero inserite a gruppi di sei in undici buste e affidate a un notaio. Montale morì nel 1981. Nel 1986 Annalisa Cima iniziò la pubblicazione dei testi. Nel 1991 risultano pubblicate le prime trenta poesie, nel 1996 le rimanenti, ma con una sorpresa: i testi da 66 sono diventati 84, con diciotto testi in più trovati nell'ultima busta. Nel 1997 Dante Isella, col supporto della consulenza del grande paleografo Armando Petrucci, si pronuncia per la non autografia dei testi, che voleva dire sulla loro non autenticità o apocrifia. Nel 2013 Paolo Canettieri ha sottoposto l'intero corpus al vaglio di un programma di attribuzione automatizzata (Java Graphical Authorship Attribution Program) e il risultato è stato che diversi testi attribuiti a Montale risulterebbero invece essere di Annalisa Cima.

Origo textus

Conoscere l'origine di un testo consiste in primo luogo entrare in contatto col concetto di *originale*. Che cos'è un originale?

È la forma del testo voluta dall'autore. Per questo motivo hanno valore di originali non solo i manoscritti autografi (cioè scritti materialmente dall'autore) ma anche quelli idiografi (ossia scritti da altri ma sotto il controllo dell'autore del quale, quindi, riflettono la volontà) e le stampe seguite e curate dall'autore. Il filologo deve sempre porsi il problema se lo statuto formale del testo di cui si occupa è esattamente quello voluto dall'autore o se è stato alterato dalla tradizione.

Quando si possiedono gli originali, si devono affrontare difficoltà diverse a seconda che il testo sia antico (precedente l'invenzione della stampa) o moderno.

Quando non si possiedono gli originali (come per la totalità delle opere classiche greche e latine, per i Vangeli e per i testi dei Padri della Chiesa, per un notevole numero dei testi medievali precedenti il XIV secolo) ci si trova a lavorare o con la sola copia superstite o con molte copie.

In entrambi i casi, occorre prima di tutto assumere che il manoscritto e il libro sono ricchissime fonti di informazione, pertanto devono essere considerati come argomenti di analisi (cfr. testo adottato paragrafi 2.2, 2.3, 2.4, 2.5).

Una prima grande distinzione da farsi è tra manoscritti datati e manoscritti databili (per una conoscenza dei repertori on line cfr. riquadro del testo adottato p. 47).

Una delle maggiori fonti in tal senso è data dai colophon, ossia dalle formule conclusive nelle quali spesso i copisti indicavano il proprio nome e il giorno della conclusione della copia. Tuttavia, è sempre opportuno badare al fatto che la stessa data possa essere stata copiata da un copista successivo e che dunque essa si riferisca all'esemplare e non alla copia. Ma può anche darsi un altro caso e cioè che la data si riferisca a un testo o a un'attività e non all'opera o alla copia complessivamente intesa. È il caso dell'annotazione autografa di Petrarca nel cosiddetto codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) alla carta 9.v, dove, sopra il sonetto *Apollo se ancor vive il bel desio*, Petrarca scrive "Ceptu(m) tra(n)scribi ~~et i(n)cepi~~ ab hoc loco 1342, Aug(usti) 21, hora 6" che potremmo tradurre "Iniziato ad essere trascritto ~~e cominciai~~ da qui nel 1342, il 21 agosto, nell'ora sesta". Qui Petrarca segna l'inizio di una trascrizione dalle sue carte in un altro codice (la forma definitiva del *Canzoniere*, come sosteneva Wilkins?), ma non segna evidentemente la data di composizione e di copiatura del sonetto.

Anche nell'originale dei *Quaderni del carcere* di Gramsci si ritrovano date e dati assimilabili ai colophon dei manoscritti antichi. Nella prima carta del Quaderno 1 si trova la data di inizio della compilazione: 8 febbraio

1929, ma non si è così fortunati per tutti i testi di questa complessa raccolta compilata nella difficoltà della vita carceraria. Se, per esempio, prendiamo il Quaderno 8, ci imbattiamo in un caso emblematico del modo molto complesso con il quale Gramsci registrava nei quaderni le sue note. Infatti, alla c.3r Gramsci cita l'articolo di Gioacchino Volpe *Una scuola per la storia dell'Italia moderna*, pubblicato sul Corriere della Sera del 9 gennaio 1932. Si tratta evidentemente di un importante elemento di datazione, ma sarebbe erroneo pensare che l'intero quaderno sia stato composto a partire dal gennaio del 1932. Infatti alla c. 53 v. Gramsci cita il docente di filosofia Alessandro Chiappelli e annota "morto in questo novembre 1931". Ne consegue che Gramsci aveva iniziato nel 1931 il *Quaderno 8* partendo dalla metà della foliazione, per poi scrivere le pagine iniziali dal gennaio del 1932.

Anche nei libri a stampa i colophon sono interessanti, perché indicano l'anno di edizione e il nome dell'editore. Tuttavia, occorre sempre verificare tutto, specie ciò che si presenta come asettico e ufficiale. Per esempio, Andres Febres (1732-1790), gesuita catalano, prima missionario in Cile (autore della seconda grammatica della lingua *mapuche*, *Arte de la lengua general del Reyno de Chile*), poi esule sotto falso nome (Bonifacio D'Olmi) in Sardegna, scrisse nel 1783 la *Seconda memoria cattolica* (un pamphlet clandestino a sostegno della *Memoria cattolica*, ufficialmente adespota ma opera del gesuita Carlo Borgo, nella quale si sosteneva la nullità della bolla *Dominus ac Redemptor* con la quale il Papa aveva sciolto la Compagnia di Gesù nel 1773) stampò il volume indicando nel colophon, per confondere la magistratura e la polizia pontificia, che esso era stato stampato nella *Nuova Stamperia camerale di Buonaria*, tipografia non più operante dal 1750. I colophon, con le glosse, le postille, i marginalia, le 'tavole' (cioè gli indici o sommari dei manoscritti) vanno a comporre il paratesto di un manoscritto.

Si designa come originale a stampa l'edizione predisposta ed edita col consenso dell'autore. Sembra spesso agli studenti che con l'introduzione della stampa si sia ridotto lo spazio della filologia; un po' perché la meccanicità della riproduzione dà la sensazione della stabilità intangibile del testo nel tempo; un po' perché si ritiene che un autore consideri l'opera, una volta licenziata, definita e conclusa per sempre. In realtà le cose stanno raramente così e l'idea dell'originale come una realtà stabile è molto fuorviante. Soprattutto un'opera del Cinquecento richiede che si controllino esattamente i superstiti della tiratura e che si giunga a confrontarsi con l'opera adeguatamente informati sulla sua storia e sulla sua fortuna. Due esempi macroscopici.

Disponiamo di tre edizioni a stampa dell'*Orlando Furioso*; nelle prime due (1516; 1521) il testo si articola in 40 canti, nell'ultima e definitiva (1532) in 46. È la dimostrazione che l'originale, ogni volta che lo si avvicina, si palesa per essere più il punto di un percorso che si stenta a concludere definitivamente, che non una meta raggiunta e consolidata.

Si potrebbe però ritenere che ciascuna delle copie del 1532 sia uguale alle altre: invece non è così; se ne distinguono infatti due tipi: il primo contiene nelle parti del testo I 18 - II 14 una serie di lezioni poi rifiutate dall'Ariosto; il secondo solo le lezioni riconosciute.

Anche *I promessi sposi* ebbero due "edizioni", quella del 1827 e quella del 1840 con la celebre "ripulitura in Arno". Ma all'interno dell'edizione del '40 (che avvenne a fascicoli) si rilevano differenze dovute ad interventi del Manzoni, addirittura all'interno di un singolo fascicolo, cioè realizzati mentre il libro veniva stampato.

Un grande avversario del filologo è la versione vulgata di un testo a stampa. Cito solo il caso de *Il Gattopardo*, il celebre romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Venne pubblicato, dopo la morte dell'autore, da Feltrinelli, nell'autunno del 1958 a cura di Giorgio Bassani e in questa redazione fu apprezzato dal grande pubblico. Quattro anni dopo, Salvatore Orlando rese noto che esistevano tre redazioni del romanzo: una manoscritta in più quaderni (1955-56); una dattiloscritta in sei parti battuta dallo stesso Orlando e corretta dall'autore (1956); una autografa in otto parti del 1957, affidata dall'autore al suo erede Gioacchino Lanza Tomasi nel 1957. L'edizione del 1958, curata da Bassani, è condotta sul dattiloscritto con la parte V attinta dal

manoscritto del 1957. Una nuova edizione che dà conto in appendice di tutti i testi dell'autore è stata pubblicata nel 2002 a cura dell'erede ed è quella attualmente in commercio, ma la versione Bassani resiste all'usura del tempo e non senza ragioni.

Quando non si possegga l'originale e ci sia pervenuta di esso una sola copia, le cure ad essa riservata sono le stesse dell'originale e ne riparleremo quando tratteremo dell'edizione critica.

Quando non si possegga l'originale e se ne posseggano invece diverse copie, cosa molto consueta per le opere dell'antichità e del Medioevo, si entra in uno dei settori più specializzati della critica del testo che è anche quello con cui si tende a identificare l'intera disciplina. Si tratta del metodo varato, a partire dalla fine del Settecento, per approssimarsi il più possibile all'originale perduto a partire dalle copie sopravvissute, noto con il nome di Metodo di Lachmann (cr. Testo adottato capitoli 3-5).

I presupposti logici di tale metodo sono prevalentemente di tipo induttivo: si parte da dati frammentati e dispersi (le copie superstiti dell'originale perduto) e si tenta di avvicinarsi il più possibile al punto di partenza originario, cioè il testo secondo la volontà dell'autore. Si tratta di una procedura investigativa che punta a fornire la spiegazione di un processo (la tradizione) che ha alterato il testo, usando le alterazioni (gli errori) come indizi e prove del modo con cui il processo si è svolto, individuando, quando possibile, come emendare (correggere) i luoghi corrotti oppure segnalandoli come irrimediabili.

Il presupposto teorico è che l'originale è privo di mende e che invece l'errore è tipico della tradizione. Già questo assunto si è, col tempo, ridotto a un mero assioma metodologico, perché in realtà non appena si esamini un originale, si scopre che non è quasi mai privo di errori (cfr. paragrafi 3.1.2 e 6.2.5 del testo adottato). Per esempio, il manoscritto Hamilton 90 (Berlino, Staatsbibliothek) è l'originale autografo del *Decameron*, redatto da un Boccaccio "stanco e distratto" (Brambilla Ageno) e quindi viziato da diversi refusi (*lapsus calami*), per es. *corno* per *corono* o *diconono* per *dicono*, per cui risulta "più corretta" la copia trattane nel 1384 (oggi conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laur. 42. I) da Francesco di Amaretto Mannelli, che evitò di copiare gli errori più evidenti. Ovviamente, però, se da un lato Mannelli corresse mende, dall'altro ne aggiunse di proprie dimostrazione che l'errore è una sorta di fattore entropico della scrittura che agisce sin dal principio, sin dalla prima redazione. Non che non sia possibile emanciparsene, ma il presupposto della sua assenza negli originali è una sorta di necessità metodologica che ha ricevuto molte smentite empiriche. Ciò spiega perché, dalla fine del Settecento a oggi, il metodo sia mutato, abbia perso un certo automatismo ottimista e sia stato corretto alla luce di nuovi problemi individuati e di nuovi metodi proposti per risolverli.
In questa sede, meramente introduttiva ed elementare, più didattica che problematica, si tralascerà di ripercorrere le tappe di questo processo e si cercherà di descrivere sincronicamente il metodo così come oggi viene comunemente applicato (per lo più in Italia).

Si individuano, per giungere alla *restitutio textus* (cioè all'edizione che ambisce a *restituire* al lettore il testo più prossimo all'originale) tre *grandi* momenti: la *recensio*, la *collatio* e l'*emendatio*.

La *recensio* consiste nel censimento esatto di tutte le copie esistenti, manoscritte e a stampa (testimoni, cfr. testo adottato cap. 3 *Il manoscritto come testimone*) dell'opera in questione.

Si distingue una *tradizione diretta*, costituita dalle copie dell'opera, da una *tradizione indiretta*, data invece dalle traduzioni e/o dalle citazioni del testo in questione presenti in altre opere.

Si assegna a ogni manoscritto o stampa una sigla, cui corrisponde una sua descrizione sommaria (collocazione e segnatura, datazione, materiale, dimensioni, foliazione). Si veda ad esempio come procede Roberto Antonelli per l'edizione critica dell'opera di Giacomo da Lentini:
A = Città del Vaticano, Vaticano Latino 3793
B = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, sezione pisana del ms.

B^1 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9, sezione fiorentina del ms.
C = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217, già Palatino 418.

Si veda una sintesi della descrizione che egli fa del Vaticano Latino 3793:

> Vaticano Latino 3793. Databile intorno alla fine del XIII sec., è ordinato in due grandi sezioni, la prima di canzoni, la seconda di sonetti, secondo criteri, si è detto, all'ingrosso «storico-geografici»; precedono i Siciliani (II e III fascicolo, IV, buona parte del V); quindi bolognesi, pisani, senesi, lucchesi (Bonagiunta) nel VI fascicolo, Guittone (VII fasc., buona parte dell'VIII), fiorentini (IX e seguenti, con talune scarse eccezioni). Quasi ogni fascicolo è chiuso da un gruppo, più o meno consistente, di canzoni anonime o comunque non comprese nel primo ordinamento. [Segue una nota bibliografica ragionata]. Il codice è notoriamente molto vicino ad uno molto praticato ed utilizzato da Dante; recentemente G. Gorni lo ha avvicinato ad un amico e corrispondente di Dante, Lippo Pasci de' Bardi, ritenendolo "forse trascritto sotto la sua diretta sorveglianza. (…)". Contiene (o meglio conteneva) tutte le canzoni [di Giacomo da Lentini] (I-XVI) [i numeri romani indicano la numerazione adottata nell'edizione per ciascun componimento], il discordo (XVIII, la tenzone con l'Abate di Tivoli, per intero (XVIII^a-XVIII^e), e otto sonetti (XX-XXVII); per le canzoni IX-XIV disponiamo solo del testo riportato nell'Indice del manoscritto (VIII, inoltre, termina alla fine della III strofa; XV inizia dal v. 13), a causa di una lacuna di due carte fra 3v e 4r (lacuna precedente

La *recensio* non è dunque un banale censimento, ma richiede una conoscenza approfondita di ogni testimone e della sua lezione.

Conosciuta e schedata la tradizione, il filologo individua il manoscritto da eleggere a testo-base, ossia quello con il quale confrontare la versione del testo offerta dagli altri. Questa scelta richiede sensibilità e intelligenza. Certamente è meglio scegliere testimoni completi piuttosto che acefali (mancanti della parte iniziale) o mutili (mancanti di parti intermedie e/o finali); come pure è raccomandabile preferire un manoscritto con *colorito linguistico* (cfr. glossario del testo adottato) simile o uguale a quello ragionevolmente appartenuto all'autore (ogni copista tende a sovrapporre i propri usi linguistici a quelli dell'esemplare da cui copia, inserendo nel testo modifiche grafico-fonetiche originariamente non presenti, paragrafo 3.4.1 e seguenti del testo adottato). Un caso significativo per la letteratura italiana è un caso estremo: la trasposizione linguistica, forse sarebbe meglio dire la 'traduzione', in toscano degli antichi testi della Scuola Siciliana, redatti originariamente in siciliano. Tra le prove che questi fossero scritti in dialetto siculo, oltre alla cosiddetta rima siciliana (p.74) vi è l'*Arte del rimare* di Giovanni Maria Barbieri (1519-1574), il quale utilizzò per la sua opera quattro canzonieri, tre provenzali e uno siciliano, oggi perduto, dando come esempio delle rime della corte federiciana una strofa di re Enzo, figlio di Federico II e un'intera canzone di Stefano Protonotaro. Entrambi questi testi sono sconosciuti ai tre manoscritti che oggi raccolgono la poesia italiana del Duecento e dimostrano che ancora nel Cinquecento era possibile reperire testimoni sui quali le poesie siciliane comparivano nel loro originario statuto linguistico. La datazione del manoscritto è un altro fattore da ponderare con accortezza. Sebbene sia chiaro che l'antichità non sempre è motivo di maggiore autenticità per maggiore vicinanza al tempo presumibile dell'originale (può infatti accadere che esista una copia, magari di epoca umanistica, di un testimone perduto di età precedente quella del più antico dei posseduti, (cfr. nel testo adottato par. 4.2), tuttavia, poiché più la tradizione avanza più l'errore aumenta, è chiaro che un testimone molto antico merita tutta la nostra attenzione.

Individuato il testimone che fungerà da testo base, si procede alla sua edizione diplomatica, che è una forma di trascrizione molto conservativa del testo (ne riparleremo nel paragrafo sull'*edizione critica*). Successivamente, e adesso non più manualmente, ma con l'aiuto di programmi informatici specifici (per esempio *Classical Text Editor*) si compara la lezione del testo-base con quella degli altri testimoni (questa è per l'appunto la *collatio*), registrando le lezioni degli altri testimoni, differenti da quella del testo base. L'insieme di queste lezioni è chiamata *varia lectio* ed è l'oggetto del più severo e più difficile degli esami che il filologo deve compiere. Si tratta di presupporre che ciò che non varia in tutti i testimoni sia riconducibile all'originale

e che ciò che muta sia da ascrivere alle innovazioni dell'attività di copia, ma non tutto ciò che è "diverso" è necessariamente *errore*.

La *collatio* produce dunque un repertorio di varianti in cui occorre sapersi orientare.

È opportuno preliminarmente distinguere le varianti formali (per esempio *andado* per *andato* o *elli* per *egli* ecc.) da quelle sostanziali che mutano per porzioni minime (microvarianti, per esempio presenza o assenza di una congiunzione o di una preposizione) o estese di testo (macrovarianti). Le prime non hanno valore nell'illuminare i rapporti tra i testimoni, nelle seconde bisogna utilizzare principalmente le macrovarianti, riservando alle micro un ruolo ancillare.

Tra le macrovarianti è bene operare immediatamente una distinzione tra le lezioni sicuramente erronee da quelli indifferenti o adiafore, sulle quali torneremo.

Perché cerchiamo gli errori e, in particolare, certi errori?

Perché se un copista sta copiando dall'esemplare A la copia B e A riporta un errore di tale natura da non poter essere riconosciuto dal copista, la copia B riporterà lo stesso errore del suo esemplare. Quell'errore diviene per noi la traccia della appartenenza di tutti i manoscritti che lo riportano al gruppo di testimoni (famiglia) che riporta quel determinato errore. Un certo tipo di errori, che chiamiamo *significativi*, è dunque come il Dna della tradizione e ci consente di ricostruire, quasi genealogicamente, l'insieme della tradizione manoscritta di un determinato testo (cfr. cap. 5 del testo adottato). La rappresentazione grafica della tradizione così ricostruita si chiama *stemma codicum* (cfr. Slide).

Spieghiamo perché gli errori che ci interessano sono chiamati *significativi* e perché si differenzino dagli altri che vengono chiamati *poligenetici* (paragrafi 3.2.4-3.2.5-3.2.6 del testo adottato).

Poniamo il caso di due copisti che copiano lo stesso testo, ma da due esemplari diversi. Può accadere che nello stesso verso, anziché copiare *amare*, per distrazione ripetano una sillaba o una lettera (dittografia) e scrivano *amamare* o *amaare* ecc., cioè incorrano autonomamente l'uno dall'altro nello stesso errore. Evidentemente, un tale errore non determina alcuna parentela tra i testimoni, perché non dipende dagli esemplari da cui i copisti copiavano, ma dai meccanismi psicologici che accompagnano l'attività scrittoria e che determinano errori che possono avvenire come effetti simili di cause diverse generatesi in contesti autonomi (poligenesi, cfr. paragrafi 5.3.2; 5.3.3; 5.3.4).

Individuare gli errori non è sempre semplice, ma non è neanche così complesso; per esempio un errore in rima è facilmente riconoscibile (cfr. p. 85 del testo adottato, v.8 lezione di L.), come pure è relativamente facile identificare gli errori metrici quando i versi risultino o ipometri o ipermetri. Resta un fatto: maggiore è la cultura del filologo, migliore è la definizione dell'errore (si veda la discussione del caso di falsa ipermetria alla p. 88, ultimo capoverso del testo adottato).

Gli errori *significativi* sono poi distinti in *congiuntivi* e *separativi*, i primi stabiliscono parentela, i secondi differenza e autonomia. Una delle classiche definizioni degli errori congiuntivi è la seguente di Paul Maas: "*La connessione fra due testimoni (B e C) contro un terzo (A) viene dimostrata per mezzo di un errore comune ai testimoni B e C, che sia di tal natura che secondo ogni probabilità B e C non possono essere caduti in questo errore indipendentemente l'uno dall'altro. Errori siffatti si possono chiamare 'errori congiuntivi'* («Bindefehler» = errores coniunctivi).

Come si vede, la certezza della connessione tra due manoscritti discende dalla certezza che l'errore non sia poligenetico. Vediamo un esempio:

Dante Alighieri, *Commedia*, Purg. II 93

Casella mio, per tornar altra volta

là dov'io son, fo io questo viaggio»

diss'io; «ma a te com'è tant'ora tolta?»

Molti manoscritti riportano, invece, al v. 93

Ma a te com'era tanta terra tolta.

In primo luogo occorre dimostrare che si tratta di un errore.
Dante domanda a Casella perché arrivi al Purgatorio così in ritardo rispetto al momento della sua morte.
Casella risponde che il momento nel quale l'angelo nocchiero consente all'anima, che lo attende alla foce del Tevere, di salire sul suo vascello, dipende da imperscrutabili disegni divini. Egli è stato rifiutato per tre mesi e poi accolto, in occasione della proclamazione dell'Anno Santo del 1300.

La lezione erronea sbaglia il tempo verbale (era) e fraintende il luogo della pena (il monte = terra) con la natura della pena preliminare imposta a Casella, cioè il sostare, e quindi il ritardare l'inizio della penitenza. Probabilmente l'errore nacque da un'interpretazione errata di un'abbreviazione. Ora è chiaro che i manoscritti che riportano la lezione *tanta terra tolta* la hanno ricevuta dai loro esemplari, convergenti appunto nell'errore.

Come tutti sappiamo, l'identità di una cosa rispetto ad altre è data da somiglianze e differenze. Anche per i testimoni di una tradizione priva di originale, non basta che taluni si rivelino "parenti" tra loro in ragione di uno o più errori congiuntivi, occorre pure che si verifichi se vi siano errori dell'uno contro gli altri, errori detti *separativi*. Per esempio, se un testimone A di un testo poetico manca di una strofa con una struttura metrica che la preveda, posseduta invece da un testimone B, il quale condivide con A un errore congiuntivo, A e B appartengono alla stessa famiglia, ma non sono copia l'uno dell'altro.

I manoscritti che risultino con certezza copia di altri manoscritti posseduti si chiamano *descripti* e, evidentemente, non vengono considerati nella ricostruzione del testo (*eliminatio codicum descriptorum*), mentre sono utilissimi nella storia della tradizione. (Per la rappresentazione grafica di queste situazioni cfr. Slide e testo adottato pp. 144-145).

Siamo adesso pronti ad affrontare il caso più difficile nell'esame della *varia lectio*: quello delle lezioni *indifferenti* o adiafore. Accade di imbattersi in testimoni che presentano lezioni diverse ma che non possono essere definite erronee. Vediamone subito un esempio. Di seguito le lezioni attestate in divers i manoscritti della tradizione della Divina Commedia in Inf II 1,8:

Lezione 1 *ma per trattar del ben ch' i' vi trovai* ("ma per trattar del bene che io vi trovai")
Lezione 2 *ma per trattar del ben che vi trovai* ("ma per trattar del bene che vi trovai).

Come si può leggere, in una il relativo *che* è seguito dal pronome *io*; nella seconda no. Entrambe le lezioni soddisfano il senso, la grammatica e la metrica. In tal caso, le lezioni sono dette *indifferenti*, nel senso che non vi è nulla che renda l'una preferibile all'altra. Ovviamente, la domanda che gli studenti frequentemente si pongono dinanzi a situazioni di questo tipo, è: quale delle due era propria dell'originale? La risposta è che è impossibile dirlo, si possono fare delle ipotesi, di cui parleremo nel capitolo sulle edizioni critiche di testi, ma sin d'ora possiamo dire che può aiutare nella scelta l'uso meccanico dello *stemma codicum* (cfr. Slide).

Sebbene le lezioni indifferenti dimostrino che l'innovazione che si produce in un testo durante la tradizione non sempre ha un aspetto erroneo (si può innovare senza violare il senso, la grammatica e la metrica), non vi è dubbio che il diffondersi nella tradizione di lezioni ammissibili concorrenti procede anche dall'instabilità dell'originale nel tempo, cioè dalla pratica degli autori di intervenire sui propri testi, introducendovi delle varianti, non a caso definite *varianti d'autore* (par. 5.4.4 e 5.4.5 del testo adottato).

Per esempio, prendiamo un caso dalla *Vita Nova di Dante, il quale al capitolo XXXIV dichiara: «e dissi allora questo sonetto lo quale comincia: Era venuta*; lo quale ha due cominciamenti:

Primo cominciamento
Era venuta ne la mente mia
La gentil donna, che per suo valore
Fu posta da l'altissimo signore
Nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria

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

Se noi non avessimo la testimonianza di Dante sul fatto che egli stesso aveva prodotto due "cominciamenti" diversi e avessimo trovato queste varianti nella tradizione, le avremmo qualificate per l'appunto come *adiafore*.

Concludiamo questa parte sulle indagini tipiche della ricostruzione dell'origine e della storia del testo, considerando un aspetto rilevante della tradizione dei Quaderni del carcere di Gramsci (oggetto del corso delle lauree magistrali).

Gramsci muore il 27 aprile 1937 nella clinica Quisisana di Roma. Aveva iniziato a scrivere i *Quaderni* l'8 febbraio 1929, come si è già detto. La cognata Tatiana riesce a recuperare tutta l'opera, ma dalla morte dell'autore all'arrivo a Mosca, nella casa di famiglia, degli scritti, passa un anno (si leggano i saggi Vacca, Canfora e Daniela forniti in pdf, per prepararsi alla lettura del volumetto di Lo Piparo). L'argomento principale di questa vicenda è l'intervento di diversi poteri, talvolta concorrenti, e di diverse persone, nella trasmissione e nella ricezione dell'opera, cosa che sembra divenire una costante di molti testi politici del Novecento: il potere politico se non può governare la produzione dei contenuti, cerca di impadronirsi della loro diffusione e di fornire poi, come vedremo, un'edizione controllata e manipolata degli stessi. Spesso l'esercizio critico che ha come oggetto la tradizione di un testo contemporaneo, diviene un'indagine sul rapporto tra la libertà di creazione e di opinione e il potere costituito, svelando, in questo modo, l'alto valore civico di un'educazione diffusa alla critica del testo, non solo come disciplina filologica, ma anche come esigenza morale, come diritto alla verità delle cose.

Expositio textus

Come si è già detto, il compito principale di un filologo è comprendere il testo, dopo aver accertato che il testo sia quello che riflette realmente l'ultima volontà dell'autore.

L'azione attraverso cui un filologo espone un testo e lo rende fruibile al lettore contemporaneo in ogni sua parte è l'*edizione critica*.

Critica viene dal lat. CRITICUS < gr. kriticós = atto a giudicare. L'edizione critica è dunque un'edizione (cioè la pubblicazione di un testo) "giudicata", nella quale sia il testo, sia le vicende della sua trasmissione, sia il metodo applicato per risolvere i problemi che esso pone, sono esplicitati e sottoposti a verifica.

Un'edizione critica è lo strumento raffinato di conoscenza tramite il quale il lettore entra in contatto sia col testo sia con il metodo del filologo che si è occupato di renderlo fruibile, comprensibile e non alterato. Essa dà dunque conto e dell'oggetto conosciuto (il testo) e del soggetto conoscente e dei suoi metodi. Per questo motivo nell'edizione critica il testo in esame è accompagnato da un corredo di strumenti spesso poco compresi o poco utilizzati. Uno di questi è ciò che si chiama *apparato*. Si tratta di un insieme di note a pie' di pagina o a fine testo nel quale il curatore dell'edizione dà conto: 1) delle alterazioni del testo; 2) degli interventi sul testo; 3) delle innovazioni dovute alla tradizione; 4) del suo metodo. *L'apparato* è distinto dal *commento*, che in alcune edizioni può essere o posto in calce all'edizione o essere collocato sotto l'apparato, in una seconda fascia della disposizione del testo a pie' di pagina.

L'edizione è sempre e contemporaneamente, una *restitutio* (nel senso della restituzione del testo al suo assetto originario e della sua restituita fruibilità al lettore contemporaneo) del testo e una sua *interpretatio*. La filologia è, infatti, in ultima analisi, una sofisticata e disciplinata forma di ermeneutica.

Non esiste una forma dell'edizione adatta a qualsiasi testo; è rimessa all'intelligenza del filologo comprendere quale tipo di edizione sia adatta al testo di cui si occupa. Tuttavia, alcune forme sono ormai codificate nelle loro strutture fondamentali, per cui la sensibilità del curatore è ravvisabile nei dettagli, cioè nel corredo dell'edizione.

Il primo caso di cui aver coscienza è l'edizione di un testo antico pervenuto attraverso un codex unicus (cioè attraverso l'unico manoscritto sopravvissuto di tutta la tradizione) o pervenuto in originale o infine edito sulla base di un manoscritto prescelto dal filologo (in questo caso, vi devono essere delle ragioni per prediligere un testimone a tutta la tradizione, per cui è lecito recuperare l'antica definizione di *codex optimus*, cioè si editerebbe quel testimone e non un altro perché, per mille ragioni, lo si ritiene il migliore, cfr. p. 135 del testo adottato).

In primo luogo, il filologo deve saper dar conto degli elementi materiali del suo testimone (Dimensioni del codice, Materia, legatura, fascicolazione, disposizione del testo), perché essi comunicano una parte rilevante della sua storia che non è, evidentemente, indifferente ai problemi più propriamente testuali. Si pensi, per esempio, al caso di un testimone che abbia una *mise en page* di tipo francese e un colorito linguistico toscano. Si potrebbe ipotizzare, per esempio, che l'antigrafo (nel caso si abbia a che fare con un *codex unicus*) fosse di area francese e che invece il copista del testimone di cui si cura l'edizione fosse toscano, ma anche particolarmente attento a rispettare l'impaginazione dell'esemplare da cui copiava.

Altro caso nel quale la *filologia materiale* (cfr. glossario e pagine dedicate nel testo adottato) può essere di evidente aiuto è il lavoro sulla fascicolazione. Se in un codice registriamo una lacuna del testo senza che vi sia alterazione della fascicolazione, allora è ragionevole pensare che la lacuna fosse nell'antigrafo; viceversa, se la lacuna corrisponde allo spazio di scrittura di un intero fascicolo, è chiaro che il manoscritto ha subito delle mutilazioni.

Altrettanta attenzione occorrerà prestare al paratesto (rilevanti le note di possesso, quelle autografe degli autori, le postille ecc.), alla scrittura (utilissima nel caso di manoscritti non datati) di cui si è già detto e alle illustrazioni o miniature.

Lo studio delle miniature, oltre ad essere di grande aiuto per la localizzazione, è molto utile anche sul piano culturale. Poniamo il caso di imbatterci fortunosamente in un manoscritto che riporti per intero la versione di Thomas del *Tristan et Iseut* e che però notassimo che le miniature illustrano alcuni eventi secondo la versione di Béroul, dovremmo evidentemente spiegare il caso, fino a supporre che il miniatore abbia copiato da un esemplare diverso da quello usato dal copista o, più facilmente, che conoscesse la versione di Béroul e avesse illustrato a memoria la versione di Thomas.

Nel caso dei *Quaderni del carcere* è molto importante impratichirsi col metodo con cui Gramsci li ha compilati, posto che egli non scriveva dalla prima pagina all'ultima ponendo i testi in successione cronologica (leggere i testi *Come lavorava Gramsci* di Gianni Francioni e *Prefazione all'edizione dei Quaderni* di Valentino Gerratana).

Fatti tutti questi approcci preliminari (che non si finisce mai di concludere perché procedono di pari passo col prendere familiarità col testo) la prima operazione da farsi, con un testo antico, è l'edizione diplomatica (cfr. Slide e p. 135 del testo adottato con rinvii). Si tratta di una trascrizione molto fedele allo statuto grafico dell'esemplare: a) non si distingue u da v; b) non si appongono i segni diacritici e la punteggiatura; c) non si regolarizzano gli allografi; d) non si separano le parole (ma si può optare per una semidiplomatica, che invece separa le parole non intervenendo sui nessi ART+NOME, PRONOME + NOME o NOME + PRONOME ecc.; e) non si regolarizzano, secondo l'uso moderno, le grafie (Esercitazione sui casi *Mai non vedranno le mie luci asciutte* e dei *Giuramenti di Strasburgo*)

Si può ritenere assolutamente inutile l'edizione diplomatica per un testo moderno, ma solo nel caso il testo sia stato lasciato pronto per la stampa dal suo autore. Viceversa, nel caso di testi lasciati incompiuti o completati ma non rivisti, sebbene ovviamente una serie di problemi tipici dell'edizione diplomatica si trovino già risolti dall'*usus scribendi* a noi contemporaneo (si pensi, per esempio, all'assenza della *scriptio continua*), una trascrizione fedelissima del testo, senza interventi interpretativi, è un ottimo modo di entrare in contatto con le abitudini dell'autore stesso, col suo universo, che è indispensabile conoscere minutamente prima ancora di intervenirvi sia pure solo con la punteggiatura e i segni diacritici.

Si può essere tentati con i testi moderni di prescindere dall'edizione diplomatica, ma ciò sarebbe un errore. Si veda come esempio le edizioni di Nuda aestas di D'Annunzio in http://www.filologiadautore.it/wp/esercizi-di-filologia-dautore-nuda-aestas/

Curata l'edizione diplomatica è opportuno osservarne il risultato, cioè accertare, soprattutto nel caso ci si trovi dinanzi a un originale autografo, quali siano le abitudini scrittorie dell'autore. Per esempio: è utile verificare se egli utilizzi sempre per la congiunzione *e* la nota tironiana oppure se, in alcuni casi la sciolga e la trascriva come *et* o come *e.* Evidentemente, se l'autore, quando scioglie l'abbreviazione, opta per *e* e non per *et*, in sede di edizione critica si dovrà essere conseguenti.

Viceversa, nel caso dell'edizione di un testo di cui si sia perduto l'originale e siano sopravvissute più copie, l'edizione diplomatica sarà quella del testo base, predisposta, con le stesse accortezze metodologiche di cui sopra, per procedere alla *collatio*. In questo caso, l'osservazione dovrà riguardare non solo l'assetto testuale del testo-base, ma l'intera *varia lectio*, imparando a riconoscere, oltre le varianti, anche quei fattori, magari di ascendenza geolinguistica o codicologica che caratterizzano le famiglie di manoscritti che gli errori congiuntivi consentono di ricostruire.

È chiaro che, quanto più il filologo conosce l'autore di cui si occupa non solo, quando è il caso, quanto all'opera in esame, ma anche rispetto alle altre a lui attribuite e attribuibili, tanto più l'esame dell'edizione diplomatica

e della *varia lectio* lo mette anche di fronte alla maggiore o minore prossimità dei testimoni all'*usus scribendi* dell'autore (noto attraverso altre opere) o alle abitudini dei rami della tradizione.

Il passaggio dall'edizione diplomatica all'edizione critica propriamente detta è un momento delicato, nel quale anche ciò che può apparire scontato richiede di essere stato ponderato.

Vi è in primo luogo da adeguare gli usi grafici a quelli moderni e correnti. Si separeranno dunque le parole, si scioglieranno le abbreviazioni non tra parentesi come si era fatto nell'edizione diplomatica, si inseriranno i segni diacritici, si distinguerà *u* da *v*, si inseriranno le maiuscole secondo l'uso corrente, si regolarizzeranno gli allografi (esempi a lezione).

Ovviamente, di tutti questi interventi occorrerà dar conto nella "Nota al testo", cioè in una breve introduzione esplicativa del metodo dell'edizione.

Si giunge così al grande momento della *emendatio*, cioè della correzione degli errori.

Come già si è detto, non ne mancano anche negli originali. L'*emendatio* richiede preliminarmente ed ovviamente, la *coscienza* dell'errore. Quando si tratta di errori morfologici o metrici (ipometria e ipermetria) l'individuazione è semplice. Quando, invece, il dettato è grammaticalmente corretto, ma il significato differente, il discorso si fa più complesso e attiene alla distinzione tra *errori significativi* e *varianti adiafore* (cfr. discussione in aula del caso del v. 274 del *Lai de l'ombre*, pp. 102-103).

In ogni caso, non si deve procedere all'*emendatio* se prima non si è 'progettato' l'*apparato*, cioè quell'insieme di note, nel quale l'editore illustra gli interventi sul testo e dà conto delle varianti della tradizione rispetto al testo.
Si deve in primo luogo decidere se esso sia *positivo* (con ripetizione della lezione accolta a testo, seguita, dopo una parentesi o comunque un segno tipografico di distinzione - opportunamente spiegato – dalla lezione reale che si è proceduto ad emendare) o *negativo*, con la sola lezione erronea. Vi è però l'obbligo di non appesantirlo con un eccesso di annotazioni. Per questo motivo, in genere si procede a emendare gli errori di copiatura, prevalentemente poligenetici (errori di memorizzazione, di dettato interiore, di esecuzione materiale ecc.), già nel testo, segnalando l'intervento con opportuni segni che marchino l'azione svolta.

Si veda per esempio ciò che dichiara Segre nell'edizione della *Chanson de Roland*:

> Ho invece chiuso tra parentesi uncinate < > le lettere o parole aggiunte rispetto al testo di O (Oxford, Bodleian Library, Digby 23) – anche se presenti negli altri codici o in parte di essi –, e tra parentesi quadre [ ] le lettere o parole inserite nel testo critico in sostituzione di lettere o parole di O, o in corrispondenza di rasure. I versi che a mio parere α od O ha aggiunto rispetto all'archetipo sono chiusi tra parentesi graffe: {}"

Questo è un esempio dell'applicazione pratica del metodo enunciato:

CVI vv. 1351- 1353
E Oliver chevalchet par l'estor
(Sa hanste est frait<e>, n'en ad quë un trunçun)
E vait ferir un paien, Mal<sa>run.

Traduzione: *E Oliviero cavalca tra la folla: la sua asta è rotta, non ne ha che un troncone, e va a ferire un pagano, Malsarun*.

Si noti l'integrazione al v.1352 necessaria per la concordanza al femminile tra il sostantivo *hanste* e l'aggettivo *fraite*, oltre che per ragioni metriche; invece, l'integrazione al v. 1353 è motivata dall'ipometria del verso. Si noti, inoltre, l'inserimento della dieresi sulla *e* di *que* a impedire una lettura e una metrica con sinalefe.

Tuttavia, benché questi espedienti diano conto degli interventi correttivi senza gravare sull'apparato, non sempre ciò è possibile. Si veda questo esempio: CX

vv. 1428-1430
De Saint Michel de P[e]ri[l] josqu'as Seinz,
Des Besen[ç]un tresqu'as <porz> de Guitsand, (…).

Traduzione: *Da Saint Michel del Peril (il Mont Saint Michel era chiamato in latino Mons Sancti Michaeli in periculo mari) fino a Saintes, da Besançon fino ai porti di Wissant*, ecc.

La lezione originale del ms. O al v. 1428 non può essere compresa senza l'apparato, perché si procede a sostituire più lettere, e infatti la si ritrova in apparato nella sua forma *Michel de Paris*; essa è erronea perché "Mont-St-Michel, Saintes, Besançon e Wissant delimitavano la Francia del X secolo", per cui la finalità dei quattro toponimi è l'indicazione del perimetro esterno del regno, rispetto al quale Paris starebbe invece illogicamente all'interno; Besençun è correzione di Besentun, classica confusione di *t* per *c*; l'integrazione di *porz* avviene sulla base dei manoscritti della tradizione rimata ed è giustificata dal senso e dal metro rispetto alla lezione originale *trequ'as de*, evidentemente equivoca e semplificante.

Quest'ultimo esempio (*porz*) ci mette di fronte al principale ausilio fornito dalla tradizione per correggere gli errori del testo base nell'edizione critica di un testo trasmesso da più testimoni. Se, come si è visto, vi sono errori che possono essere corretti per semplice deduzione (per esempio, come si è visto, la concordanza nel genere dell'aggettivo col nome), ve ne sono altri, come il caso di *porz*, che possono essere emendati solo grazie alle lezioni corrette fornite dalla tradizione.

Ovviamente, si dà anche il caso nel quale ciò non è possibile (anche se, va detto, è un caso più frequente nelle edizioni di *codices unici* che non in quelle a *codices plurimi*. Si veda questo esempio, tratto sempre dall'edizione Segre della Chanson de Roland:

CCLXXIII 3780 - 3786

Quant Guenes veit que ses granz plaiz cumencet,
De ses parenz ensemble od li out trente.
Un en i ad a qui li altre entendent:
Ço est Pinabel del castel de Sorence;
Ben set parler e dreite raisun rendre, Vassals
 est bons por ses armes defendre. AOI.
† Ço li dist Guenes: — En vos ami...

La *croce* (*crux desperationis*) che contraddistingue il verso 3786 segnala già nel testo al lettore che si tratta di un verso che presenta un errore irrimediabile, cioè che non può essere emendato dal curatore. In apparato si dice che si tratta di un verso ipometro perché mancante della parte conclusiva come risulta evidente, oltre che dal computo delle sillabe, dal fatto che *ami* non è assonante con il resto della lassa. Tuttavia, l'editore non può reperire nel resto della tradizione (in questo caso assente o disponibile solo nella versione rimata) la lezione corretta.

Il caso di una tradizione a *codices plurimi* viziata da un errore congiuntivo presente in tutta la tradizione, pone il problema se questo risalga o meno all'originale, ma poiché il metodo parte dall'assunto (irrealistico, ma necessario in sede metodologica) che l'originale sia privo di mende, lo si attribuisce a una copia già viziata da

cui discende tutta la tradizione (*archetipo*). (Discussione in aula degli schemi alle pp. 100 e s. del testo adottato).

Conclusa l'*emendatio*, cioè la correzione degli errori, resta aperta la grande questione di come gestire le *varianti adiafore*, cioè le lezioni grammaticalmente e prosodicamente corrette, ma diverse da quella riportata dal testo base.

In passato, si faceva ricorso allo stemma (cfr. p. 101) e lo si usava come una macchina delle probabilità: se una lezione risultava maggioritaria in uno stesso livello stemmatico (cfr. esercitazione in aula sull'uso e l'interpretazione dello stemma), si riteneva più probabile che la minoritaria fosse un'innovazione erronea (in genere, una semplificazione o una glossa subentrata al testo ecc. ecc.). Ciò però significava che se lo stemma fosse stato a due rami, la scelta tra le adiafore con l'ausilio dello stemma risultava impossibile (discussione in aula della questione della selva degli alberi bifidi di Bédier).

Oggi si è unanimi nel lasciare la lezione del testo base e riportare in apparato le varianti indifferenti (adiafore) degli altri testimoni, ciò perché è preferibile un testo 'corretto' storicamente attestato a un testo 'ricostruito' (questione Bédier), ma della cui storicità non si è certi. Lo stemma è ormai utilizzato per capire la storia della tradizione e 'pesare' il prestigio delle varianti.

Vi è poi il caso dell'edizione dell'originale di cui si disponga delle fasi preparatorie e del quale, in fin dei conti, la *varia lectio* va a coincidere col repertorio delle varianti d'autore. Questo caso richiede una specifica edizione critica che cade sotto il nome di *edizione genetica* (è questo il tipo di edizione più consona ai *Quaderni del carcere*, ma anche l'unica disattesa, come si vedrà a lezione).

L'edizione genetica (gli studenti non credano che questo tipo di edizione abbia origini recenti francesi, giacché l'aggettivo è usato già nel 1905 dalla filologia tedesca e perché il termine che i francesi utilizzano per indicare ciò che precede la forma finale del testo, *avan*-texte, ha un che di equivoco perché comprende anche ciò che precede la nascita del testo stesso) ha come scopo quello di esplicitare l'itinerario costitutivo del testo, di illuminare il laboratorio dell'autore e di svelare il percorso che ha portato attraverso le redazioni precedenti, all'ultima validata come definitiva dall'autore. Inevitabilmente, l'apparato diviene diacronico, in un'edizione genetica che assuma per l'edizione il testo finale, oppure sarà di tipo evolutivo qualora, invece, assuma come obiettivo l'edizione della prima redazione (si veda l'edizione del sonetto di Petrarca *L'aura serena che tra verdi fronde* tratta dal codice degli abbozzi Vat. Lat. 3196, (cfr. Slide).

L'edizione genetica di tipo diacronico è la più adatta ai *Quaderni del carcere* di Gramsci. Ci sono pervenuti trentatré quaderni autografi, ventinove di testi politici e quattro di traduzioni, oggi conservati nei locali della Fondazione Gramsci di Roma.

Essi vengono oramai citati secondo la numerazione proposta dall'edizione di Valentino Gerratana (di cui parleremo a lezione).

Sono ritenuti redatti nel carcere di Turi i *Quaderni* 1-17 e quelli delle traduzioni (siglati *A B C D*), e viceversa redatti nella clinica di Formia i *Quaderni* 18-29, sebbene un gruppo di questi sia stato iniziato a Turi (10, 14, 16-17).

Gramsci procedette, ragionevolmente durante il ricovero in clinica, perfezionando un lavoro già iniziato in carcere, a riunire e rielaborare in nuovi quaderni, alcuni testi, riuniti per affinità di argomento, scritti in prima redazione in altri quaderni, consentendo agli studiosi di individuare quindi una bipartizione tra *Quaderni miscellanei* e *Quaderni speciali.*

Sono *Quaderni miscellanei*: 1, 2, 3, 5, 6, 14, 15, 17 (propriamente miscellanei), 4, 7, 8, 9 (originariamente individuati come *misti* ma compresi ormai nei *miscellanei*; *Quaderni speciali*: 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.

Quando Gramsci rielaborava un testo in un nuovo quaderno, procedeva a biffare la versione precedente. È evidente che si sarebbe dovuto procedere a un'edizione genetica, eppure ciò non è accaduto (Approfondimento in Aula).

Un'edizione critica ha bisogno, per la complessità delle procedure che la caratterizzano, di diversi testi di accompagnamento. In primo luogo un'*Introduzione* nella quale il filologo dà conto di ciò che ha capito sulla tradizione del testo, esplicita e discute gli errori congiuntivi, se ve ne sono, e giustifica le sue scelte editoriali.

Non potrà poi mancare una *Nota al testo*, come si è detto, stringata ma efficace, che dia conto delle sigle e dei segni adottati nell'edizione, spieghi la struttura dell'apparato e dia tutte le indicazioni per comprendere l'assetto dato all'edizione.

L'*apparato* che, in genere, sta a pie' di pagina, dovrebbe riguardare le varianti adiafore e erronee o, nel caso di edizione genetica, quelle d'autore. Le varianti formali, invece, vengono collocate in un apparato apposito posto alla fine dell'edizione. Gli apparati hanno bisogno di sistemi di riferimento al testo. Nel caso di testi poetici, si utilizza la numerazione dei versi; per i testi in prosa, invece, o si numerano le righe a gruppi di cinque o si numerano in successione, in apice, le proposizioni (esempi in aula).

Infine, è sempre meglio dotare il testo di un corredo di strumenti che ne agevolino la comprensione, su tutti il *glossario* e il *commento*.

Mentre si tende a elaborare glossari completi dei testi antichi, per i moderni si privilegia produrre glossari delle cose notevoli, evitando, per esempio, di fornire il complesso delle forme flesse dei verbi e dei pronomi. In quelli del primo tipo, cioè completi e non limitati agli aspetti significativi, le forme del verbo sono lemmatizzate sotto la voce dell'infinito, anche quando questa non sia attestata nel testo (ovviamente si segnalerà questa condizione con segni opportuni, per esempio l'uso di parentesi). Allo stesso modo, le forme flesse del pronome saranno lemmatizzate sotto la forma soggetto.

Il *commento* è un'attività alla quale i filologi si stanno sempre più sottraendo, perché è evidentemente un esercizio ermeneutico che ha elevate componenti culturali e soggettive, ritenute non 'tecniche' da chi sta attribuendo alla filologia una funzione che non va oltre la *restitutio textus*. Tuttavia, esso è l'unico luogo dove il filologo dimostra di aver realmente *compreso* il testo e di saperne illustrare non solo gli aspetti formali, ma anche quelli più genericamente culturali. Nelle edizioni più pregiate il commento sta anch'esso a pie' di pagina, ma spesso è talmente ampio da non potervi essere contenuto e da richiedere soluzioni editoriali diverse (per esempio, essere collocato in calce al testo).

Sono poi di grande utilità gli indici dei nomi e dei luoghi.

Per Gramsci, risulta di grande utilità il quarto volume dell'edizione Gerratana, dedicato nel titolo all'*Apparato critico*, ma in realtà strutturato in modo molto composito.

Vi si ritrova:

1) la descrizione fisica dei Quaderni, del paratesto e degli elementi interni di datazione;

2) le note al testo. Gerratana ha scelto di apporre nell'edizione i rinvii numerati (ricominciano ad ogni paragrafo) alle note esplicative e riportare invece queste nell'ultimo volume. Ne consegue che il quarto volume dell'edizione è indispensabile alla lettura critica di ciascun paragrafo dell'edizione, per non aver voluto appesantire la pagina, già fitta, di un apparato posto a pie' di pagina;

3) Indice delle opere citate nei Quaderni con i relativi rinvii;

4) l'indice delle opere presenti nel fondo Gramsci, ma non citate nei Quaderni (l'obiettivo è rendere evidenti le opere che, seppur non citate, incisero comunque nell'elaborazione del pensiero gramsciano);

5) l'indice dei periodici citati nei Quaderni;

6) l'indice degli argomenti (con rinvii ai paragrafi dell'edizione). Non è in nulla un *glossario*, ma tenta di assolverne le funzioni, fornendo piste interne per cogliere il pieno significato di parole concetti a seconda dei contesti nei quali vengono usati;

7) Tavola delle concordanze tra la disposizione del testo nei tre volumi dell'edizione e i sei della precedente edizione Togliatti-Platone (anche le edizioni critiche tradizionali e più regolari, rinviano e verificano le scelte delle edizioni precedenti, ma qui la tavola delle concordanze aveva una duplice funzione: da un lato non deludere e disorientare il militante comunista che aveva conosciuto Gramsci attraverso la precedente edizione ufficiale di partito, dall'altra fornire la chiave per comprendere come la precedente edizione era stata costruita.

Relatio textus (trattazione sommaria)

Sotto questo titolo intendo raccogliere le attività dell'indagine sul rapporto tra il testo, il suo contesto, gli altri testi (simili o opposti), nonché quella sulla sua ricezione e sul suo riuso.

Il rapporto tra testo e contesto storico è ciò cui gli studenti italiani sono più abituati, per la consuetudine della critica letteraria ad essere prevalentemente di tipo storico, piuttosto che retorico o linguistico. Tuttavia è proprio, per fare solo un esempio eclatante, la manipolazione del reale rapporto tra Gramsci e il suo contesto storico ad aver afflitto in modo quasi irrimediabile la ricezione dei suoi testi (cfr. lettera di Grieco del 10 febbraio 1928; lettere di Gramsci del 19 maggio 1930; del 14 novembre 1932; del 27 febbraio 1933; *Togliatti fa diventare Gramsci stalinista*; caso Cardia). Si vedrà (in Aula) proprio come le due edizioni Togliatti e Gerratana rivelino, più di quanto si pensi, la differenza di contesti storici che le originano, ma anche come comunque queste edizioni continuino a condizionare la ricezione di Gramsci.

Quanto alla relazione tra il testo in esame e i testi implicitamente o esplicitamente correlati, i *Quaderni del carcere* richiedono, non solo per i problemi di datazione interna (molto complessi) ma anche per quelli di interpretazione, una parallela lettura dell'epistolario gramsciano (non a caso, parallelamente ai *Quaderni*, afflitto anch'esso da un'edizione 'filtrata' nel tempo, cfr. gli strumenti didattici nella pagina docente).

Al di là, però, delle relazioni di contesto, la correlazione tra i testi è ed è stata spesso un fatto culturale, con gradazioni diverse che vanno dal rifacimento alla citazione esplicita di un'altra opera all'interno di un testo dato (si veda in Aula il testo della canzone LXX del *Canzoniere* petrarchesco), alle mille forme dell'intertestualità fino alla contraffazione, per esempio, nelle forme del *contrafactum*, che prevede l'utilizzo di una melodia nota per un testo diverso. Lo stesso procedimento è attivo in molti canti dell'epoca fascista che riutilizzano melodie o di canti popolari o di canti militari o, addirittura, di canti socialisti. Ovviamente, lo stesso avviene a opera dei socialisti contro i fascisti: memorabile, sulla melodia di *Giovinezza* la prima strofa della canzone:

Delinquenza, delinquenza, del fascismo sei l'essenza, col delitto e la violenza tu oltraggi la civiltà

Sulla ricezione dei testi, si analizzerà in Aula il concetto di *vulgata* e quello di *canone*.