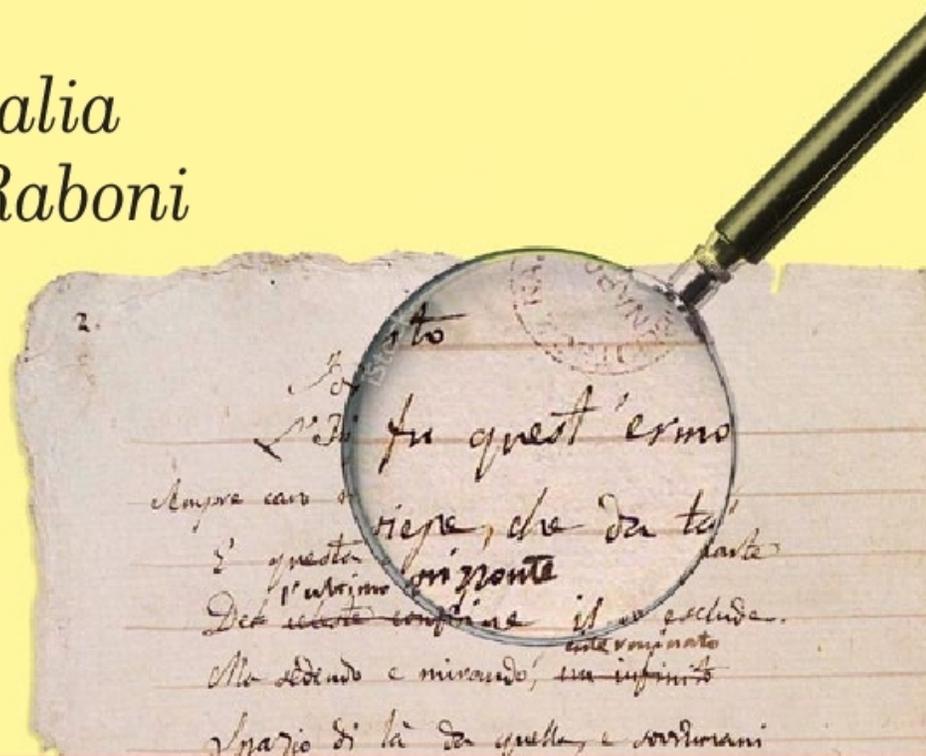


Che cos'è la filologia d'autore

Paola Italia
Giulia Raboni



Carocci editore  Bussole

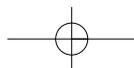
Il cor non si grama. E come il vento
Ad stormir fra ^{tra} queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: E mi sorria l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, E il suon di lei. Così ^{tra} questa

Paola Italia Giulia Raboni

Che cos'è la filologia d'autore



Carocci editore





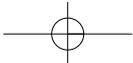
Ringraziamenti

Vorremmo ringraziare alcuni amici con cui abbiamo condiviso la passione per la filologia, discusso nel corso di tanti anni gli argomenti trattati nel testo e che ci hanno aiutato, con indicazioni e suggerimenti: Simone Albonico, Paolo Bongrani, Stefano Carrai, Ferruccio Cecco, Andrea Comboni, Roberto Leporatti, Maria Maddalena Lombardi, Massimo Malinverni, Donatella Martinelli, Luca Milite, Giorgio Panizza, Giorgio Pinotti, Rossano Pestarino, Claudio Vela e i nostri studenti dei corsi di Filologia italiana di Parma e Siena, che sono stati i suoi primi, attenti lettori.

Questo manuale è dedicato ai nostri maestri, Franco Gavazzeni e Dante Isella.

Attribuzioni

Paola Italia ha scritto i paragrafi 1.3, 1.4, 1.6, 3.5, 3.6 e il capitolo 2; Giulia Raboni ha scritto i paragrafi 1.1, 1.2, 1.5, 3.1-3.4. Le altre sezioni del testo sono state scritte a quattro mani.



Indice

Premessa 7

Introduzione 9

1. Storia 17

- 1.1. Varianti d'autore nella storia 17
- 1.2. Metodi nella storia: da Ubaldini a Moroncini 19
- 1.3. La filologia d'autore e la critica delle varianti 22
- 1.4. La filologia d'autore e la *critique génétique* 26
- 1.5. La filologia d'autore di Dante Isella 29
- 1.6. La filologia d'autore nell'era digitale 33

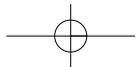
2. Metodi 38

- 2.1. Il testo 38
- 2.2. L'apparato 45
- 2.3. Le varianti 54
- 2.4. Le postille e le varianti alternative 61
- 2.5. I segni diacritici e le abbreviazioni 63
- 2.6. Come si fa un'edizione critica 65

3. Esempi 72

- 3.1. Petrarca: il Codice degli abbozzi 72
- 3.2. Bembo: *Le prose della volgar lingua* 77
- 3.3. Tasso: le *Rime d'amore* 84
- 3.4. Manzoni: il *Fermo e Lucia* e la Seconda minuta 90
- 3.5. Leopardi: i *Canti* 99
- 3.6. L'opera di Carlo Emilio Gadda 109

Bibliografia 116



Premessa

A quasi un secolo dalla sua nascita, e con numerose edizioni realizzate su tutto l'arco della letteratura italiana, la filologia d'autore è stata solo recentemente riconosciuta come una disciplina autonoma rispetto alla filologia tradizionale (filologia della copia), con una propria storia e proprie metodologie in grado di fornire strumenti di studio sempre più raffinati e di approfondire la conoscenza dei testi attraverso l'analisi della loro storia interna, giungendo a risultati critici di notevole portata.

Tale rinnovato interesse è dovuto da un lato all'alto grado di evoluzione teorica raggiunta dalla disciplina nell'ambito della letteratura italiana, contesto in cui sono state prodotte edizioni critiche pionieristiche, in grado di porsi come efficaci modelli di riferimento anche rispetto al panorama europeo, dall'altro alla sempre crescente evoluzione tecnica della metodologia di rappresentazione delle varianti e degli strumenti di riproduzione dei manoscritti, che negli ultimi anni, con l'introduzione della digitalizzazione delle immagini, hanno rivoluzionato il lavoro dei filologi, offrendo una qualità decisamente superiore alle precedenti riproduzioni cartacee e dando la possibilità di agire interattivamente sull'immagine, non solo mediante l'ingrandimento di singole carte o di dettagli, ma attraverso la visione sinottica di testimoni conservati in archivi e biblioteche spesso molto lontani fra loro e l'applicazione di filtri di contrasto grafico che permettono allo studioso di giungere a risultati visivi superiori a quelli forniti dalla consultazione diretta del manoscritto.

Il libro intende fornire un primo, sintetico panorama di questa disciplina, attraverso la sua *storia*, non ancora sistematicamente indagata, i *metodi* utilizzati e da utilizzare nel quotidiano lavoro filologico, e soprattutto attraverso *esempi* concreti, cronologicamente disposti.

Vengono qui prese in esame le edizioni critiche di alcune delle principali opere della letteratura italiana, dal Trecento al Novecento, che hanno affrontato problemi di varianti d'autore: dal Codice degli abbozzi di Petrarca alle *Rime d'amore* del Tasso, dai *Canti* di Leopardi al *Fermo e Lucia* di Manzoni, ai romanzi e racconti di Gadda. Autori che in gran parte riconducono ai nomi di Gianfranco Contini e Dante Isel-

la, ovvero al fecondo intreccio tra critica delle varianti e filologia d'autore, che si è potuto sviluppare grazie al lavoro filologico e all'insegnamento di Isella e alla scuola filologica pavese, nel cui ambito, arricchito degli apporti di maestri come Cesare Bozzetti, Franco Gavazzeni, Luigi Poma e Cesare Segre, abbiamo svolto la nostra formazione, raccogliendo, insieme a tanti nostri compagni di strada, i frutti di quel "decennio operoso" tra la fine degli anni sessanta e i primi anni ottanta, ricordato da Isella in un seminario tenutosi proprio a Pavia nel 1999.

In quell'occasione Isella, auspicando che qualcuno «prendesse l'iniziativa di storicizzare il quadro d'insieme e ripercorresse attentamente i tempi e i fatti, individuando le direzioni su cui ci si è mossi fin qui e riconoscendo il carattere specifico della scuola italiana in rapporto alle posizioni teoriche e alle iniziative editoriali di altri paesi (Germania, Francia e Spagna)» (*Ancora della filologia d'autore*, in Isella, 2009a, p. 241), aveva ricordato come gran parte delle edizioni di "testi *in fieri*" fosse costituita «da lavori intrapresi in ambito pavese», lavori che avevano consentito di elaborare «dei modelli e dei criteri ecdotici che possono essere perfettamente utilizzati senza ogni volta inventare soluzioni diverse, non collaudate» (ivi, p. 244).

Il libro vuole offrire un primo contributo a questa storia, ancora tutta da scrivere; anche in segno di riconoscenza verso un grande maestro.

Introduzione da leggere

Una definizione di filologia d'autore La filologia d'autore, secondo la fortunata formula coniata da Isella, si distingue dalla filologia della copia perché prende in esame le varianti introdotte dall'autore stesso sul manoscritto o su una stampa; varianti che testimoniano dunque una sua diversa volontà, un cambiamento di prospettiva, più o meno ingente, rispetto a un determinato testo. L'oggetto di studio della filologia d'autore, quindi, è costituito da un lato dallo studio dell'elaborazione di un testo di cui ci è giunto l'autografo e che reca in sé tracce di correzioni e revisioni d'autore (*opus in fieri*), dall'altro dall'esame delle diverse redazioni, manoscritte o a stampa, di un'opera. Naturalmente, dal punto di vista materiale, si possono presentare situazioni molto diverse: il caso più emblematico di varianti d'autore è costituito da un manoscritto inedito, ma vi possono essere varianti d'autore anche su copie a stampa postillate o su copie apografe (fatte fare, ad esempio, da un copista), o infine le tracce della rielaborazione possono non essere direttamente testimoniate dagli interventi autografi ma "registrate" dalla tradizione manoscritta o dalle stampe.

L'edizione critica in filologia d'autore Se nella filologia della copia allestire un'edizione critica significa ottenere un testo che si avvicini nel modo più convincente possibile all'originale perduto, nella filologia d'autore significa invece decidere la lezione da mettere a testo e ricostruire, attraverso opportuni sistemi di rappresentazione, le correzioni intervenute durante la gestazione o la revisione dell'opera.

Di fronte a un testo perciò il lavoro del filologo è rivolto a due aspetti:

- *stabilire il testo critico*, ovvero decidere la lezione da mettere a testo;
- *ricostruire e rappresentare* nel modo più chiaro e razionale il *processo correttorio* del testo stesso.

La filologia d'autore ci porta quindi direttamente dentro il laboratorio degli scrittori, ci spinge a conoscere i loro segreti, le loro "ricette", a penetrare il meccanismo di funzionamento dei loro testi. Ha qualcosa del processo indiziario, in cui abbiamo alcuni dati oggettivi, i dati offerti dai testimoni in nostro possesso, e dobbiamo legarli fra loro nel



modo più razionale e logico possibile, utilizzando tutti gli elementi di cui disponiamo – lettere, appunti, altri testi, conoscenze sull’ambiente letterario, sulla competenza linguistica dell’autore, sul suo stile ecc. – in una sorta di ricostruzione a posteriori di quello che è accaduto nella mente dell’autore e che ha portato alla realizzazione dell’opera.

A che cosa serve questa ricostruzione? Quali dati può fornire la conoscenza di tutto ciò che ha preceduto o accompagnato il testo nella sua storia, dal momento che il testo l’abbiamo già e che potremmo basare il nostro studio solo su quello? La domanda è centrale e porta a considerare i risvolti critici di questa branca della filologia, ovvero la cosiddetta *critica delle varianti*.

Filologia (d’autore) e critica (delle varianti) Se infatti la filologia d’autore è lo studio dell’*iter* elaborativo di un testo, la critica delle varianti è l’applicazione critica dei dati risultanti dallo studio filologico. Entrambe concentrano la loro attenzione sul momento creativo che riguarda la genesi del testo o ne segue l’evoluzione e formulano ipotesi, in base ai materiali che si sono conservati, sul rapporto tra autore e testo sia nella fase di genesi sia nella fase successiva alla stampa di rifacimenti più o meno numerosi e complessi.

La filologia si occupa di rappresentare un testo con le sue correzioni e varianti, la critica di interpretare questi dati. I due momenti, descrittivo e interpretativo, sono strettamente collegati, anche perché la fase descrittiva, come si è detto, non è neutra, o circoscritta all’aspetto letterario di un testo, ma richiede il coinvolgimento di molteplici fattori – storici, linguistici, culturali – che concorrono a interpretare i dati, a legarli in una ricostruzione che è, di per sé, un atto di interpretazione critica. Vedremo come l’evoluzione stessa della disciplina porti a una filologia sempre più interpretativa, muovendo da apparati, ovvero metodi di rappresentazione delle correzioni, sincronici e fotografici, verso apparati diacronici e “sistemici”.

Come si può vedere, si tratta di un modo nuovo di considerare i testi, di un nuovo tipo di approccio che solo recentemente è diventato una disciplina autonoma. In che cosa si distinguono la filologia d’autore e la sua applicazione critica dagli altri metodi della critica letteraria?

Sostanzialmente nella considerazione del testo come un organismo in evoluzione.

Mentre normalmente il testo è stato visto come un oggetto fisso, immobile, frutto di un momento di genialità creativa che non può essere spiegata razionalmente, un oggetto da valutare come prodotto più o meno artistico secondo differenti canoni estetici, con la filologia d'autore e la critica delle varianti il testo viene considerato come espressione di una ricerca, il cui prodotto finale è soltanto il risultato delle progressive "approssimazioni a un valore" – secondo la fortunata formula coniata da Contini – che non è assoluto, ma relativo, cioè dipendente dal rapporto con i testi precedenti.



Questo nuovo approccio cambia anche la valutazione estetica di un testo, che non viene sottoposto a un giudizio netto riassumibile nell'alternativa, proposta all'inizio del secolo da Croce, di "poesia/non poesia", ma è costantemente rapportato alla sua storia interna, che è parte integrante della sua esistenza come prodotto finale.

Per iniziare, può essere utile una definizione che dobbiamo al fondatore della critica delle varianti, Gianfranco Contini (*Come lavorava l'Ariosto*, in Contini, 1982, pp. 233-4):

Che significato hanno per il critico i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne approssimazione al "valore"; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, "pedagogico". È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati.

Si tratta, come si può vedere, non solo di un problema di ordine filologico, ma anche filosofico, anche se è significativo che le implicazioni critiche, ideologiche e filosofiche siano venute dopo alcuni concreti tentativi di realizzazione di edizioni di filologia d'autore.

Dal *Canzoniere* petrarchesco ai testi moderni Lo studio dei processi elaborativi dei testi, dall'ideazione alla stesura dei primi abbozzi preparatori, al lavoro di costruzione e di limatura che ne accompagna la genesi e l'evoluzione successiva, è, tra i possibili approcci critici a un'opera, quello che più direttamente ci mette a confronto con le scelte dell'autore e ci permette di valutarne intimamente la poetica. Difficile da stabilirsi per i testi dell'antichità e fino al Medioevo, dove la trasmissione "verticale", ossia affidata alle copie che successivamente sono state tratte dall'originale (per lo più perduto) e che ne costituiscono la tradizione, ha cancellato e confuso le eventuali tracce di una diversa volontà dell'autore, la ricostruzione del lavoro variantistico, ovvero delle correzioni apportate volta a volta su un testo, è invece possibile a partire dai primi documenti autografi conservati e, nella nostra letteratura, data a partire dal *Canzoniere* petrarchesco (*Rerum vulgarium fragmenta*) di cui possediamo non soltanto l'autografo della stesura definitiva, ma anche il cosiddetto **Codice degli abbozzi**, ossia un manoscritto composito che conserva redazioni iniziali e intermedie di vari componimenti, appartenenti a fasi diverse dell'elaborazione. Si tratta di una testimonianza fondamentale, non solo per l'importanza della documentazione conservata e per il valore canonico che il *Canzoniere* petrarchesco possiede per l'intero sviluppo della letteratura italiana, ma perché indica, rispetto alla letteratura medievale che lo precede (compreso Dante, di cui non si conserva alcun autografo), una consapevolezza diversa del fare letterario che comporta da parte dell'autore la conservazione e la cura delle proprie carte e l'attenzione verso i modi della sua diffusione.

La presenza di autografi, che dopo l'invenzione della stampa è accompagnata o sostituita dalle stampe curate più o meno direttamente dall'autore, e testimoniata da lì in avanti in maniera sempre più ingente, raggiunge naturalmente il suo picco in età moderna per diventare eclatante nella contemporaneità, quando ai manoscritti autografi vengono addirittura dedicati centri appositi di conservazione che richiedono a loro volta l'elaborazione di criteri di archiviazione e consultazione adeguati.

Storia, metodi, esempi Questo lavoro intende seguire gli sviluppi storici della disciplina, che a fronte di ormai quasi un secolo di storia solo recentemente si è precisata in modo compiuto attraverso uno sforzo

anche teorico, che ha prodotto negli ultimi anni una nutrita bibliografia specifica. L'obiettivo prevalente, in conformità al carattere introduttivo e didattico di questo testo, è però quello di fornire un rendiconto dei metodi di cui la pratica della disciplina si avvale nel suo lavoro concreto attraverso l'elencazione degli elementi fondamentali dell'edizione critica e l'analisi di casi specifici significativi.

La scelta delle edizioni prese in esame, ordinate in progressione cronologica, si è basata quindi sul criterio di presentare una casistica di situazioni e di conseguenza di metodologie critiche la più ampia possibile, che offra proposte innovative relativamente ad almeno uno dei principali problemi posti all'editore critico nel trattamento del testo:

- la *definizione del testo base* (quale redazione privilegiare? La prima o l'ultima volontà dell'autore? Le soluzioni proposte sono diverse, come si può vedere confrontando i due casi delle *Prose della volgar lingua* del Bembo e dei *Canti* di Leopardi);
- la distinzione tra *fasi redazionali* rappresentate in apparato e *redazioni intermedie* pubblicate integralmente (è il problema posto dalla cosiddetta Seconda minuta dei *Promessi sposi*);
- il problema dell'*intoccabilità del testo* e i criteri di *rappresentazione delle varianti* (come è ben visibile ancora nell'edizione critica delle *Prose della volgar lingua* del Bembo);
- il rapporto tra singolo testo e organismo nei *canzonieri* (il *Canzoniere* di Petrarca e le *Rime d'amore* del Tasso).

In ognuno degli esempi riportati si è cercato di mettere in luce i vantaggi ma anche le eventuali controindicazioni delle scelte editoriali adottate, in modo da spingere a un approccio consapevole e fornire ulteriori spunti di riflessione. È importante ricordare, infatti, che non esiste l'edizione critica perfetta, ma che all'interno di alcuni criteri stabiliti (coerenza tra testo e apparato, necessità di evitare le contaminazioni di stati redazionali cronologicamente differenti, giustificazione di ogni intervento redazionale sul testo ecc.) ogni edizione pone problemi specifici, che possono essere risolti con soluzioni filologiche individuali.

Una disciplina, diverse competenze Si è detto che, come avviene per la filologia della copia, la pratica della filologia d'autore richiede il possesso di diverse competenze relative all'autore e alla sua epoca: i

dati utili per l'interpretazione e dunque per la "restituzione" corretta di un testo sono infatti tanto di tipo storico-documentario-biografico (datazione delle stesure e dunque loro successione cronologica, attraverso elementi esterni), quanto di conoscenza del *genere* (metrica, stilistica ecc.), così come fondamentali sono anche le *conoscenze paleografiche* (paternità dell'autografo, conoscenza delle abitudini grafiche dell'autore ecc.), *archivistiche* (ordine di conservazione delle carte, originale o alterato), di *storia della lingua* (*usus scribendi* ed evoluzione delle consuetudini linguistiche dell'autore) ecc.



Da questo punto di vista il filologo deve essere anche uno storico della letteratura, uno studioso di metrica e stilistica, di paleografia e codicologia, uno storico della lingua, e deve essere in grado di unire un'analisi molto minuziosa e particolareggiata del suo oggetto di studio con la capacità di un inquadramento storico generale, che comprenda la storia della cultura, della produzione letteraria, ma anche della produzione editoriale, della pratica tipografica del tempo ecc.

L'intreccio, in molti concreti casi testuali, di rielaborazione d'autore e di tradizione (come avviene ad esempio in parte dei testimoni del *Canzoniere* petrarchesco) rende inoltre in molti casi necessario l'utilizzo della doppia metodologia della filologia d'autore e della filologia della copia, così come, a partire dall'introduzione della stampa, estremamente importante risulta anche il contributo della filologia dei testi a stampa o *textual bibliography*, disciplina di origine anglosassone oggi introdotta anche negli studi italiani.

Lo studio del concreto allestimento delle edizioni a stampa, e soprattutto l'acquisizione dell'esistenza di esemplari diversi in molte edizioni, testimoniati dalle cosiddette *varianti di stato*, permettono infatti di stabilire il grado di coinvolgimento dell'autore nel processo di stampa e dunque di stimare l'affidabilità di un'edizione, tanto per le caratteristiche della struttura generale e delle singole lezioni (interventi del curatore, eventuali censure o rimaneggiamenti) quanto per l'aspetto linguistico, spesso alterato da intenti e interventi di normalizzazione non sempre dovuti all'autore.

Naturalmente, quanto più complesse sono le situazioni testuali tanto più è difficile condensare in un'unica rappresentazione visiva l'insieme delle informazioni. Esattamente come accade nella filologia della copia,

infatti, per testi appartenenti a macro-organismi come i canzonieri, le raccolte di novelle o di lettere, esistono spesso *testimonianze organiche* (ossia dell'insieme dei testi) e *disorganiche* (ossia di singoli testi in versioni precedenti o autonome rispetto al progetto complessivo di raccolta), o ancora particolari interventi variantistici si legano a progetti di revisione che richiedono la valutazione del rapporto tra correzioni puntuali e precise fasi redazionali. Anche in questo caso, vanno conciliate due prospettive, quella lontana (che permette di inserire il singolo testo in un insieme organico) e quella ravvicinata (che analizza il singolo testo come organismo autonomo).

Il caso del *Canzoniere*, delle sue diverse "forme" nel tempo, ne è l'esempio più eclatante, e non è un caso che, malgrado i numerosi studi degli ultimi decenni dedicati alla sua struttura, ancora non sia stata prodotta un'edizione critica che ne abbracci l'intero arco elaborativo; ma problemi analoghi ricorrono in molte altre tradizioni e non è infrequente che gli editori moderni abbiano introdotto contaminazioni inaccettabili tra struttura globale e singole lezioni adottate, o abbiano più o meno consapevolmente ignorato ordinamenti d'autore.

Edizioni digitali e rappresentazioni comuni È possibile che alcune soluzioni a questi problemi possano venire dalle edizioni digitali, che permettono una rappresentazione più immediata e insieme più ampia della tradizione testuale e mostrano visivamente il passaggio da un "sistema" all'altro tramite sostituzioni virtuali, di modo che sia possibile simulare i progressivi incrementi, disponendoli e riordinandoli secondo i progetti successivi.

Proprio il concetto, a cui si è fatto prima riferimento, di testo mobile, si adatta molto bene a una rappresentazione *in fieri* come quella offerta dalle edizioni ipertestuali, dove grazie all'uso della policromia e della spazialità è possibile dare rappresentazione visiva ai vari "movimenti" del testo.

Certo, se oggi non c'è più discussione sull'utilità dello studio dei cosiddetti "scartafacci" (si vedano invece le polemiche all'inizio del Novecento trattate nel capitolo 2), lo studio della variantistica risulta però di fatto profondamente condizionato dalla scarsa condivisione di criteri editoriali, non solo in un contesto internazionale, ma anche all'interno

del panorama italiano. Un fatto che rende difficoltoso l'utilizzo stesso delle edizioni, perché ogni volta lo studioso deve confrontarsi con un nuovo sistema di segni diacritici e simboli utilizzati, senza poter contare su una standardizzazione.

Questo fa sì che, mentre la scuola filologica italiana è senz'altro la più attiva e propositiva nell'allestimento di edizioni critiche d'autore, risulta invece ancora carente, per quanto certamente in crescita in questi ultimissimi anni, l'utilizzo delle varianti a commento puntuale dei testi, e ancor più scarso in Italia, rispetto ad esempio alla Francia (si veda il capitolo 3 sulla *critique génétique*), è l'utilizzo degli apparati al fine di una caratterizzazione del *modus operandi* dell'autore e dei meccanismi di creazione e di elaborazione di un testo.

Un giusto dosaggio tra un approccio pratico e un intento critico più generale non potrà quindi che riflettersi positivamente sulla costituzione di edizioni consultabili, leggibili e soprattutto orientate a offrire con chiarezza la maggior quantità di dati disponibili, cercando nei limiti del possibile di far ricorso a sistemi di rappresentazione comuni pur nel rispetto della singolarità e unicità di ogni situazione testuale.

Come ha scritto Isella (*Ancora della filologia d'autore*, in Isella, 2009a, p. 245),

L'edizione critica di un testo *in fieri* è già sempre di volta in volta diversa: vi concorrono le differenze dei materiali stessi su cui si opera (fogli sciolti, quaderni di ogni tipo, autografi, idiografi, copie d'altra mano: ci sono versi o redazioni di Montale, per esempio, che si conoscono solo attraverso fotocopie, e così via). Occorre stabilire norme comuni come nel campo della filologia classica, tanto più necessarie proprio perché estremamente varia è la fenomenologia dei testi in redazione plurima o *in fieri*.

ché, se il critico intende l'opera d'arte come un "oggetto", ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il "dato" è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica. Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori; e soltanto oggi la coscienza mallaerméana, alla pari con la riduzione unitaria della personalità imposta dall'estetica dell'espressione, ne consente uno studio rigoroso e poeticamente fecondo.

1.4. La filologia d'autore e la *critique génétique* da leggere

La filologia d'autore sviluppa quindi un modo nuovo di considerare i testi, che è il risultato di un diverso approccio alla letteratura, anche da un punto di vista filosofico. Per la filologia d'autore e la critica delle varianti, infatti, la poeticità del testo non è un "dato", un "valore" stabilito, ma come si è già detto, una "approssimazione al valore", che comprende ed è il risultato di tutti i testi che l'hanno preceduto, di tutti gli *avantesti*.

Usiamo la parola "avantesto" – di derivazione francese, *avantexte* –, che anche in Italia ha avuto una certa applicazione; è necessaria tuttavia una specificazione dal momento che spesso viene utilizzata con accezioni diverse. Introdotto da Jean Bellemin-Noël, il termine è stato adoperato in Francia per significare «l'insieme dei materiali preparatori raccolti, decifrati, classificati: da semplici liste di parole ad appunti e disegni, ai primi minimi abbozzi, fino a vere e proprie stesure» (Stussi, 1994), ma con ampliamenti semantici anche ad ambiti non strettamente filologici (quando nell'avantesto si comprende, ad esempio, anche il percorso mentale dell'autore).

Nella filologia d'autore applicata in Italia, invece, con "avantesto" si intende solo l'insieme dei dati materiali relativi a tutto ciò che ha preceduto il testo. In questa accezione è possibile distinguere:

- materiali che non hanno relazione diretta con il testo (come gli elenchi di personaggi, i progetti letterari, gli elenchi lessicali ecc.);
- materiali che hanno una relazione immediata con il testo (come le prime stesure e i successivi rifacimenti che precedono il testo vero e proprio).

Da questa differente considerazione discendono i due tipi diversi di edizione critica: quella francese (più nota come *édition génétique*) e

quella di tipo tedesco-italiano (generalmente definita “edizione critica” o edizione “critico-genetica”).

L’edizione genetica francese si caratterizza per presentare l’edizione integrale di tutto l’avantesto, dai primi appunti alle correzioni sulle bozze di stampa, senza distinguere tra primo e secondo tipo di avantesto e senza subordinazione con la parte dell’avantesto direttamente legata al testo stesso (si veda ad esempio l’edizione in 29 volumi dei *Cahiers* di Paul Valéry pubblicata dal 1957 al 1961 oppure l’edizione di *Un coeur simple* nel *Corpus flaubertianum* pubblicata a Parigi da Le Belles Lettres nel 1983 da G. Bonaccorso).

L’*édition génétique* è quindi una rappresentazione della storia del testo attraverso singoli fotogrammi che di quel percorso fissano ciascuno un provvisorio statuto, senza distinzione fra testo, materiali preparatori e apparato.

L’edizione tedesco-italiana tende invece a dare maggiore importanza al processo correttorio di cui la lezione a testo costituisce il prodotto finale e considera quindi solo la parte dell’avantesto che ha una relazione diretta con tale “prodotto”.

L’*edizione critica* (o critico-genetica) focalizza quindi l’attenzione sul percorso genetico o evolutivo del testo, ossia sul movimento variantistico che porta dalle lezioni registrate in apparato a quelle poste a testo (o viceversa).

La caratteristica peculiare di un’edizione critica di filologia d’autore di tipo italiano, perciò, consiste nel mettere subito il lettore davanti a un doppio organismo testuale, che occupa anche due zone tipografiche diverse: il *testo* e l’*apparato*, dove il secondo è sempre subordinato al primo: al piede della pagina, alla fine del testo, o in un volume a parte. I materiali che non hanno una diretta relazione con il testo non vengono compresi nell’edizione, ma pubblicati solitamente in una posizione subordinata (in appendice o, nel caso di materiali particolarmente numerosi, in un volume a parte).

In particolare, di fronte all’edizione di un testo *in fieri*, il lavoro del filologo dovrebbe essere volto non tanto a ripercorrere alla moviola l’atto della scrittura, che sarebbe un’ingenua e forse inutile presunzione (nemmeno l’autore sa, perché non può ricordarli dettagliatamente, tutti i passaggi che si sono susseguiti nella sua mente, dalla prima idea

del testo alla redazione finale), quanto a tradurre l'oscurità del manoscritto in chiari segni, rappresentando, quando possibile, la cronologia compositiva che è riuscito a ricostruire, e che – fatto più importante – costituisce una sua ipotesi su ciò che accade “prima del testo” e che porta il testo a essere quello che è.



In altre parole, attraverso l'analisi dei manoscritti non si dovrebbero divinare i percorsi mentali dell'autore, ma elaborare «criteri di formalizzazione dell'apparato e [...] sistemi capaci di rendere al meglio (in tutte le sue fasi interne, opportunamente distinte e correlate) il processo elaborativo dello scrittore sia sui manoscritti sia sulle stampe» (Isella, 2009a, p. 16).

Se quindi il filologo costruisce, sulla base dello studio delle varianti, una sua ipotesi, l'apparato non è altro che la concreta applicazione di tale ipotesi, la legge che descrive nel modo più razionale ed economico la serie dei fenomeni empirici osservati, e, come ogni legge scientifica, è da considerare valida finché non emerge un dato che non risulta compreso in essa, e che quindi invalida l'apparato, o ne propone semplici aggiustamenti.

Ne discendono il carattere sperimentale di ogni tentativo di formalizzazione e l'impossibilità di elaborare un unico apparato per serie non omogenee di fenomeni. Vale a dire che, dal momento che ogni autore ha un suo personale sistema correttivo, come ha un suo stile, una sua poetica, una sua strategia compositiva, si tratterà di elaborare caso per caso un metodo rappresentativo adatto a tale sistema correttivo.

Non esiste perciò, come si è già detto, un apparato ideale, come non esiste l'edizione critica ideale, e ciò che può andare bene per un autore non funziona per un altro. Verga non corregge come Gadda che, paradossalmente, corregge molto più come Bembo, nonostante i due autori siano inassimilabili sotto tutti i punti di vista. Quando gli studi di filologia d'autore saranno più numerosi e la disciplina più codificata, si potrà forse scrivere una storia della letteratura italiana sulla base dei vari sistemi correttori degli autori e dei loro rapporti con i propri manoscritti. Ne scaturirebbero sicuramente degli accostamenti nuovi e interessanti, perché dal confronto con il proprio testo è possibile ricavare indicazioni utili sulla poetica e persino sull'ideologia di uno scrittore.

NO

1.5. La filologia d'autore di Dante Isella A mettere un punto fermo nella delineazione della disciplina dell'edizione di testi d'autore, sia nella forma della pubblicazione di testi *in fieri* sia di opere attestate in varie redazioni, è nel 1987 la pubblicazione del volume di Isella *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, da cui, come si è già detto, proviene la felice denominazione, oggi entrata nel patrimonio comune, di "filologia d'autore" (di contro alla precedente denominazione di "fenomenologia dell'originale", secondo la definizione di D'Arco Silvio Avalle). Allievo di Contini a Friburgo, Isella opera a partire dagli anni cinquanta del Novecento nel campo dell'edizione di testi sottoposti a lavoro variantistico, producendo una serie di edizioni sempre più raffinate dal punto di vista dell'elaborazione di apparati critici di testi sconfinanti tra il Cinquecento e l'età contemporanea, ognuno caratterizzato da problematiche diverse, che gli permettono di mettere a punto strumenti di edizioni *ad hoc*.

Il saggio di apertura del volume, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, prolusione all'insegnamento della cattedra di Letteratura italiana al Politecnico di Zurigo, si offre come prima traccia di storia della disciplina, ripercorrendone la nascita teorica a partire dalla polemica Croce-De Robertis-Contini (PAR. 1.3) per poi delineare in particolare la posizione continiana nei suoi legami da un lato con l'estetica crociana (con cui, nel saggio ariostesco, Contini aveva sottolineato la perfetta complementarità, delegando alla disamina delle varianti una sorta di funzione di controllo delle descrizioni "caratterizzanti" della critica crociana), dall'altro con la critica stilistica di Leo Spitzer corretta e sottoposta a verifica dal confronto non più tra la lingua individuale dell'autore e una norma linguistica astratta, ma tra le successive scelte operate dall'autore. Da questa lucida impostazione, sistematizzata e incrementata ancora da Contini con gli apporti dello strutturalismo, che gli permettono di superare la considerazione "atomistica" delle singole varianti (tipica ad esempio del contemporaneo approccio critico di De Robertis) a favore di una considerazione sistemica del movimento correttivo (particolarmente feconda nell'analisi della poesia leopardiana), nascono le imprese filologiche che distinguono le proposte della critica italiana a partire dagli anni quaranta, la cui novità Isella si propone di esemplificare nei capitoli successivi del volume, spostando l'angolo di visuale

dalla teoria alla pratica. Proprio questo spostamento è però a sua volta produttivo, in maniera implicita, di una correzione decisiva nel rapporto tra filologia e critica a favore del primo elemento, che risulterà di lì in avanti non solo più complementare e paritario al secondo (passo avanti già notevole rispetto al ruolo ancillare della filologia nella prospettiva crociana), ma in sé stesso, nell'elaborazione della propria metodologia, generatore di prospettive critiche altrimenti non individuabili.

In altre parole, mentre in Contini (che non a caso non ha prodotto direttamente edizioni d'autore, tranne quella dell'*Opera in versi* di Montale, curata con Rosanna Bettarini e con la collaborazione dello stesso poeta) l'atto critico avviene *a posteriori* sul materiale offerto dalle edizioni genetiche (l'edizione di Debenedetti per il *Furioso*, quella di Moroncini e poi di Peruzzi per i *Canti* di Leopardi), negli esempi illustrati da Isella, che affrontano casi molto complessi di tradizione, la costruzione dell'apparato muove dal ragionato ordinamento delle carte e dall'interpretazione dell'*iter* correttivo: la stessa ecdotica – la scienza che affronta i problemi legati alle edizioni dei testi – è dunque a sua volta in sé stessa un atto interpretativo, fatto che impone una maggiore responsabilità del curatore, obbligato a plasmare le scelte metodologiche in base alla propria ipotesi ricostruttiva, e il passaggio a strumenti di rappresentazione insieme più analitici e più duttili, piegati come devono essere sulle diverse situazioni testuali.

All'illustrazione di alcuni casi particolarmente significativi, come modello per “un ipotetico manualetto” di filologia d'autore, sono infatti dedicati gli altri tre capitoli del volume iselliano. Più metodologico e riassuntivo il primo (*Le testimonianze autografe plurime*), che illustra la situazione di tre casi intricati di filologia d'autore come le rime amoro-se tassiane, le rime sparse del Parini e le prime stesure dei *Promessi sposi* (*Fermo e Lucia* e cosiddetta Seconda minuta), monografici e analitici gli altri, l'uno ancora incentrato, ma in maniera più approfondita, sulle rime tassiane e il secondo sul *Giorno* di Parini (riproponendo l'introduzione all'edizione critica del poemetto pubblicata nel 1969). In tutti i casi Isella focalizza l'attenzione sulle peculiarità della situazione testuale delle opere esaminate giungendo a proposte nuove e strettamente aderenti al quadro interpretativo delineato.

In particolare, fondamentale è l'insistenza, nel caso del canzoniere tassiiano, come delle diverse stesure del poemetto di Parini, sulla necessità di tenere distinte le diverse fasi redazionali (corrispondenti a differenti sistemazioni d'autore) e di costruire apparati direttamente funzionali a rappresentare quel segmento variantistico. Proprio in quest'ottica, nel caso del *Giorno* di Parini, Isella introduce la distinzione tra *apparati genetico ed evolutivo* in calce allo stesso manoscritto, l'uno a raccogliere l'elaborazione genetica precedente al testo base (pur a sua volta provvisorio, ma giunto a uno stato stabile di definizione), l'altro ad attestare quelle varianti che muovono verso un suo superamento, ma senza cristallizzarsi in una revisione compiuta e coerente, e testimoni dunque di una fase di ricerca radicalmente diversa da quella rappresentata dal successivo stato redazionale.

A questa aderenza al testo, sensibile nella registrazione, per usare le parole di Isella, come il pennino del sismografo, risponde anche la ricerca negli apparati di una formalizzazione adeguata e ritagliata, per così dire, sulla particolare metodologia correttoria degli autori: cosicché, se l'intervento tipico di Gadda è quello di un incremento a posteriori del periodo, mediante inserzioni e ascrizioni, rappresentabili dunque in maniera più fotografica, quello di Manzoni è invece caratterizzato dallo sviluppo a partire da una frase "base" di implicazioni logiche che si articolano sintatticamente in nuovi segmenti, e che, comportando dunque la sostituzione del primo getto con le formulazioni successive, richiedono una rappresentazione più compatta che permetta la visualizzazione e la comparazione dell'intera struttura sottoposta a variante, secondo una gerarchizzazione di fasi la più completa possibile. Che è quanto avviene di fatto nei diversi apparati approntati da un lato per i testi gaddiani, dall'altro per l'edizione critica del *Fermo e Lucia*, nettamente orientata, quest'ultima, verso una rappresentazione interpretativa che privilegi la confrontabilità dei segmenti compiuti di testo sull'indicazione puntuale e topografica.

Certo fra i due progetti corrono anche anni di nuove esperienze, realizzate da Isella direttamente o dalla sua scuola, che hanno ulteriormente raffinato i criteri editoriali: così, se a partire proprio dall'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* di Gadda edito nel 1983, Isella ha potuto precisare con chiarezza la distinzione di un triplice filtro di



livelli testuali di (1) apparato, (2) postille, (3) varianti alternative, poi utilizzato per l'edizione integrale delle opere gaddiane edite nella collana garzantiana della "Spiga" a partire dal 1988 (dove non tutti i testi sono dotati di apparato, ma per tutti una Nota al testo informa esaurientemente sulla situazione redazionale), è forse nell'edizione dei *Malavoglia* di Verga curata da un allievo di Isella, Ferruccio Cecco (1995), che si precisano alcune tecniche fondamentali nella costruzione degli apparati lineari di testi in prosa.

Per la prima volta, nell'edizione di Cecco, viene sperimentato un *apparato diacronico* (cfr. PAR. 2.3.3), dove i segmenti testuali vengono disposti in ordine cronologico, separati e gerarchizzati da un esponente numerico fino all'ultima fase, che si legge a testo, le cui varianti minori sono precisate fra parentesi. Una forma di rappresentazione sintetica dunque e sommamente critica, dal momento che in un lungo periodo in prosa non sempre è facile decidere quali elementi siano stati introdotti simultaneamente e quali successivamente, e il filologo deve quindi prendere in considerazione tutte le spie grafiche, topografiche, ma anche linguistiche e semantiche disponibili per stabilirne la cronologia. E ancora in questa edizione Cecco affronta e risolve i problemi posti dalla rappresentazione degli avantesti e dalla necessità di distinguere nelle varianti ulteriori della stampa rispetto al manoscritto definitivo tra interventi attribuibili all'autore (registrati evidentemente sulle bozze, ora perdute) o al tipografo.

Queste soluzioni sono state poi adottate e perfezionate da lì in avanti in altre edizioni nate intorno alla figura di Isella, grande promotore, particolarmente a partire dagli anni di insegnamento a Pavia, di "cantieri" di lavoro filologico: si è ricordato il laboratorio delle rime del Tasso, già avviato a Pavia da Lanfranco Caretti e con la collaborazione di Luigi Poma, Cesare Bozzetti e Franco Gavazzeni e quello gaddiano, cui si aggiungono quello verghiano, con la partecipazione oltre che di Cecco, di Carla Riccardi, e quello manzoniano con le edizioni, sempre di ambito pavese, del trattato *Della lingua italiana* di Luigi Poma e Angelo Stella (1974), degli *Scritti linguistici e letterari* di Luca Danzi e Angelo Stella (1991) e degli *Scritti letterari* a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi (1991), e ancora degli *Inni sacri* a cura di Franco Gavazzeni e Simone Albonico (Manzoni, 1997).

Così come all'iniziativa di Isella si devono molte delle collane che hanno pubblicato edizioni critiche di testi in varie redazioni d'autore, come i "Classici Mondadori" (e poi i "Meridiani"), gli "Studi e strumenti di filologia italiana" della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, l'Edizione nazionale delle opere di d'Annunzio e infine la collana "Fondazione Pietro Bembo", creata da Isella con Giorgio Manganelli, e ancora oggi attiva sotto la direzione di Pier Vincenzo Mengaldo e Alfredo Stussi, collane dove sono stati pubblicati importanti studi provenienti anche da altri luoghi di eccellenza, affini nella ricerca al metodo iselliano, su tutta la scuola di Domenico De Robertis.

Certo, a fronte di questo bilancio estremamente positivo per gli studi filologici italiani, sicuramente quello più all'avanguardia in questo particolare settore della ricerca, non va taciuto – e se ne lamentava lo stesso Isella in un intervento del 1999 ora raccolto nella nuova edizione delle *Carte mescolate* (Isella, 2009a, pp. 235-45) – come spesso queste edizioni non abbiano prodotto il dibattito e l'accrescimento di studi che ci si sarebbe potuto aspettare. Il che da un lato potrà addebitarsi in parte alla stretta implicazione fra ecdotica e critica in edizioni caratterizzate da un impianto fortemente interpretativo, che può forse provocare un effetto di momentanea "sazietà", ma dall'altro sembra aver a che fare soprattutto con la difficoltà di consultazione di apparati spesso estremamente complessi: problema che l'adozione di norme al limite del possibile condivise potrebbe almeno in parte risolvere (e si vedano, per la problematicità di alcuni apparati, gli esempi riportati in Stussi, 2006).

1.6. La filologia d'autore nell'era digitale Già a partire dagli anni trenta del xx secolo, con l'introduzione della scrittura a macchina, e poi dagli anni settanta con l'uso generalizzato delle fotocopie, la filologia d'autore si era dovuta confrontare con l'ingresso, nel percorso di produzione-revisione-editing-stampa dei testi, con materiali scrittori e supporti diversi e aveva messo a punto nuovi criteri di rappresentazione delle correzioni (si pensi, tanto per fare qualche esempio, alle diverse serie correttorie rappresentate dalle varianti manoscritte su dattiloscritto, agli apparentamenti fra testimoni dati dalle diverse macchine da scrivere utilizzate, all'uso del correttore bianco sui dattilo-

re affidarle (come ha fatto Isabella Becherucci nell'apparato dell'*Adelchi* manzoniano, in Manzoni, 1998) a note a piè di pagina, apposte all'apparato stesso.

L'apparato non parlato, per indicare la diacronia delle varianti, utilizza le frecce:

- freccia diretta → per rappresentare una correzione (sostituisce l'abbreviazione *corr. in*);
- freccia inversa ← per rappresentare una derivazione (sostituisce l'abbreviazione *da*).

In alcuni casi, come abbiamo visto, per rappresentare la cronologia delle varianti, possono essere usati due tipi diversi di frecce: semplice (variante evolutiva immediata) e bicolore (variante evolutiva non immediata).

Nel caso di fasi correttorie particolarmente ampie può essere utile rappresentare le microcorrezioni all'interno della fase stessa.

Le indicazioni topografiche e diacroniche (tra parentesi tonda corsiva) si intendono riferite alla parola che immediatamente precede la parentesi. Quando le indicazioni sono riferite a più parole, si indica con un segno di richiamo il punto a partire dal quale inizia la parte di testo coinvolta in variante. Questo segno di separazione può essere rappresentato in vari modi, con un pallino nero, con una stella, con un asterisco, o con una mezza parentesi quadra aperta (Γ).

Quando in una stessa riga di apparato si trovano due varianti distanti fra loro, come segno di separazione viene usato uno spazio fisso (quattro o cinque battute), oppure un quadrato □, oppure ancora un trattino ondulato ~.

2.6. Come si fa un'edizione critica Vediamo ora concretamente come si fa l'edizione critica di un manoscritto recante varie serie di correzioni.

Prendiamo, come esempio, un testo leopardiano molto noto e particolarmente indicato per la qualità e la quantità delle correzioni: *La luna o La ricordanza*, il cui manoscritto – appartenente come quello che abbiamo visto dell'*Infinito*, al cosiddetto “Quaderno Napoletano” – è conservato tra le carte leopardiane presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli (C.L. XIII.22).

Di fronte al manoscritto leopardiano che, come si è detto, è una copia

leggere

“in pulito”, ma che reca interventi di vario genere, la prima domanda da porsi è: quale lezione mettere a testo?

Se decidiamo di documentare l'ultima lezione del manoscritto dobbiamo trascrivere il testo comprendendo in esso tutte le correzioni, immediate e tardive, ossia quelle scritte con la penna base (cioè utilizzata per la stesura base del testo) e quelle scritte successivamente. Terminata l'edizione del testo possiamo cominciare a trascrivere le correzioni e metterle in apparato. Avendo scelto di pubblicare l'ultima lezione del manoscritto, il nostro apparato sarà genetico e rappresenterà, indicandole con esponenti numerici, le fasi della correzione, utilizzando il corpo minore (di due punti) per le cassature in rigo, e registrando le ulteriori correzioni tra parentesi tonda corsiva che, per non disturbare la lettura delle fasi correttive, sarà anch'essa di corpo minore.

Possiamo vedere concretamente un'esemplificazione di questo metodo nella rappresentazione delle correzioni sul titolo, che passa da ¹«La Luna» a ²«La Luna o la Ricordanza» a ³«La Ricordanza». Ricordiamoci che le fasi sono sempre indicate da un numero a esponente, che tra una fase e l'altra si devono lasciare almeno due punti di separazione e che se una fase è ricavata da un'altra per riuso di materiale testuale – come una o più lettere – essa va introdotta dall'abbreviazione *da cui*, oppure da una freccia diretta →.

Come mai abbiamo ritenuto che il titolo originario fosse «La Luna» e non «La Luna o la Ricordanza»? In questo caso non è possibile seguire solo le indicazioni provenienti dal *ductus* o dall'inchiostro (che è identico nelle due fasi), ma utili elementi vengono dalla posizione topografica nel testo. Se il titolo originario fosse stato «La Luna o la Ricordanza», l'autore lo avrebbe posto perfettamente al centro della pagina, e non spostato a destra come si vede dall'autografo. Segno che il titolo «La Luna» era già scritto e che Leopardi ha aggiunto allinearmente a destra la seconda parte del titolo «o la Ricordanza», intervenendo poi, in una terza fase, mediante la correzione della “l” dell'articolo da minuscola a maiuscola. Questa correzione, però, non sembra essere coeva alla scrittura base, ma rivela piuttosto una somiglianza con alcune correzioni interlineari ai vv. 2, 7-8 e 9. Sono correzioni che intervengono, infatti, in una fase successiva e contemporanea alla scrittura dei testi che seguono *La Luna* nel quaderno napoletano (il “secondo tempo” degli *Idilli*, cfr. Italia, 2007b).

fino a qui

Da questa osservazione deriva la possibilità di identificare differenti livelli di correzione del testo, corrispondenti a diverse penne, indicate con lettere alfabetiche (A, B, C, D), che accompagnano gli esponenti numerici delle varie fasi correttorie. Nel caso di microcorrezioni, come quella del v. 5, l'indicazione della penna viene riportata tra parentesi tonda corsiva, in corpo minore. Infatti, all'interno di una fase correttoria vi possono essere ulteriori varianti che, per non disturbare la lettura della fase stessa, sono rappresentate in corpo minore e in forma derivativa, come nel caso del v. 4:

no

(su quella selva) ¹A sopra quel bosco, *da cui* ²A sopra quel prato, (*con prato riscr. su bosco*) ³A su quella selva, (*as. a²*) *da cui* ^BT)

L'esempio ci permette di approfondire meglio l'uso delle abbreviazioni *da*, *da cui* e *da cui* T. La prima viene utilizzata per rappresentare una correzione in cui il testo finale riutilizza una o più lettere della lezione precedente. L'abbreviazione *da cui* (che può anche essere sostituita dalla freccia →), invece, identifica il riuso, nella variante successiva, di un'ampia porzione di testo della variante precedente. Quando quest'ultimo caso esita nella lezione a testo si usa l'abbreviazione *da cui* T (rappresentabile anche con la freccia → T).

La rappresentazione delle varianti ai vv. 7-8 mostra invece concretamente cosa intendiamo per apparato diacronico e sistemico. La prima definizione è giustificata dal fatto che l'apparato non si fa carico di rappresentare la topografia della correzione (ovvero di indicare dove sono posizionate le varianti, cioè se sopra, sotto, a destra o a sinistra del testo), ma la sua diacronia, la sua evoluzione da un "prima" a un "dopo", identificati da fasi numeriche (qui le fasi sono quattro, considerando anche l'ultima, coincidente con la lezione a testo). La definizione di sistemico invece è ben evidente dal fatto che le correzioni non sono rappresentate individualmente, ciascuna legata al termine o ai termini a cui si riferisce topograficamente, ma nel sistema delle correzioni, comprendendo nella porzione finale tutto il testo coinvolto in variante. Variante che ovviamente può esorbitare dalla stretta misura del verso per coinvolgere anche il verso successivo (qui i vv. 7-8).

Da questo esempio possiamo capire come sia difficile, se non impossi-

bile, per gli apparati di tipo verticale, che parcellizzano le varianti e le legano strettamente ai termini più vicini topograficamente, rappresentare le correzioni che coinvolgono due o più versi (se ne veda l'esame puntuale nel PAR. 3.5).

Nell'edizione del manoscritto di *Alla Luna*, appena sotto la fascia di apparato genetico, si trova un riquadro che accoglie la cosiddetta *varia lectio*, ovvero quell'insieme di varianti, citazioni, note di certificazione linguistica, osservazioni metatestuali che Leopardi è solito appuntare sui propri manoscritti e che ritroviamo, anche se in misura minore rispetto ad altri autografi napoletani, anche nel manoscritto di *Alla luna* dove, nel margine destro, e trasversalmente rispetto allo specchio di scrittura, Leopardi appunta una variante, probabilmente in una fase tardiva di correzione del manoscritto, come denuncia l'inchiostro rossiccio (qui catalogato *penna D*).

Un'ulteriore fascia sottostante il riquadro della *varia lectio* accoglie le *Note filologiche*, distinte dall'apparato dal carattere corsivo (quando si trovano, invece, nella Nota al testo, sono più frequentemente in carattere tondo). Tali note hanno il compito di spiegare più analiticamente la fenomenologia dei manoscritti e la dinamica delle correzioni, proponendo varie interpretazioni del testo, oppure indicando i casi di dubbia lettura. Nelle Note filologiche si può inserire, sotto forma di commento, tutto ciò che si vorrebbe dire a giustificazione di determinate scelte di apparato, ma che non è possibile costringere nel breve spazio al piede del testo. Un criterio per capire se una scelta ecdotica è opportuna o meno è quello di valutare il rapporto tra analiticità ed economia della rappresentazione. Un buon apparato, infatti, è tale quando rappresenta nel modo più preciso, chiaro e sintetico, il manoscritto e le sue correzioni e trasforma quello che, di primo acchito, è un oggetto visivo e iconico, in un testo dinamico.

AN p. 1

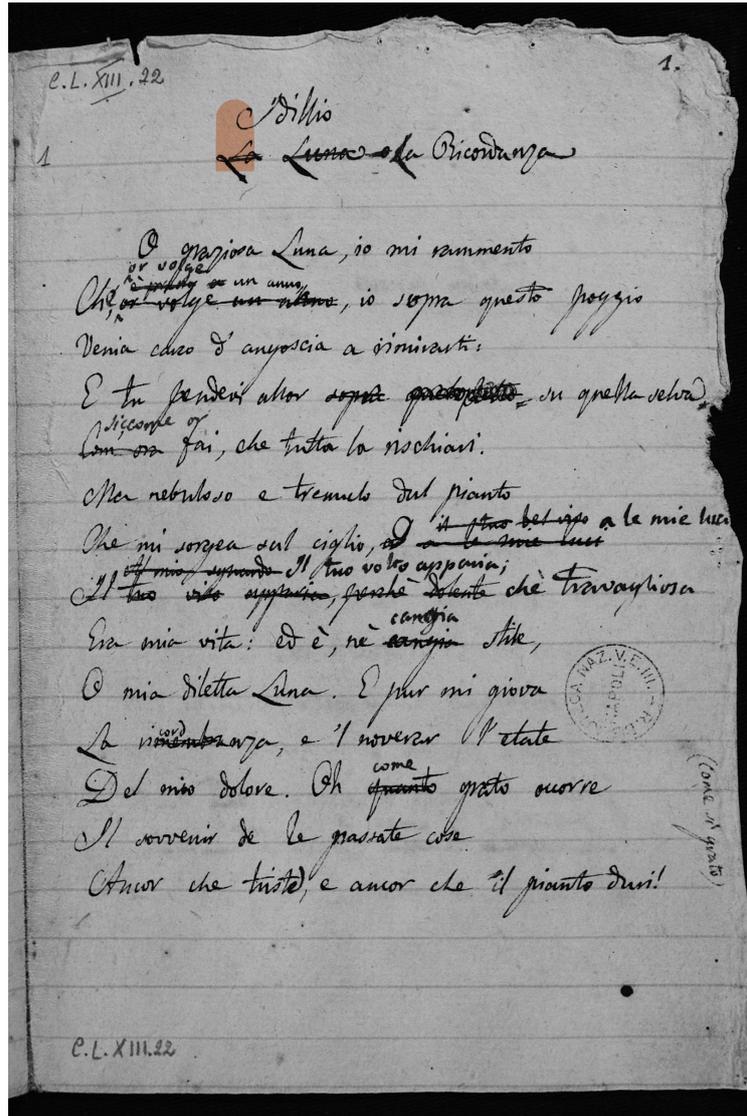
Idillio

La Ricordanza

- 1 O graziosa Luna, io mi rammento
- 2 Che, or volge un anno, io sopra questo poggio
- 3 Venia carico d'angoscia a rimirarti:

vedere fig. 5, apparato e testo

FIGURA 5
Giacomo Leopardi, *Idillio | La ricordanza* (C.L. XIII.22, p. 1)



4 E tu pendevi allor su quella selva
 5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 6 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 7 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
 8 Il tuo volto apparia; chè travagliosa
 9 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 10 O mia diletta Luna. E pur mi giova
 11 La ricordanza, e 'l noverar l'etate
 12 Del mio dolore. Oh come grato occorre
 13 Il souvenir de le passate cose
 14 Ancor che triste, e ancor che il pianto duri!

tit. La Luna o La Ricordanza] ^{1A}La Luna *da cui* ^{2A}La Luna o la Ricordanza *da cui*
^{3B}La Ricordanza (con L su l)

2 Che, or volge un anno,] ^{1A}Ch'or volge un anno, (con an su a) *da cui* ^{2A}Ch'è preso a un anno, *da cui* ^{3BT} sopra] *da su* (penna A)

4 su quella selva] ^{1A}sopra quel bosco, *da cui* ^{2A}sopra quel prato, (con prato riscr. su bosco) ^{3A}su quella selva, (as. a²) *da cui* ^BT

5 Siccome or] *sps. a* Com'ora (penna B)

7-8 a le mie luci | Il tuo volto apparia; chè travagliosa] ^{1A}a le (prima a<le>) mie luci | Il tuo viso apparia, perchè dolente *da cui* ^{2A}il tuo bel viso | Al mio sguardo apparia, perchè dolente ^{3B}a le mie luci | Il tuo volto apparia, che travagliosa *da cui* ^{4D}T

9 cangia] ^{1A}cangia ^{2B}cambia (*sps. a¹*) *da cui* ^{3D}T

11 ricordanza] *da* rimembranza (penna A)

12 come] *sps. a* quanto (penna B)

14 triste] *da* tristi (penna B) il] *da* 'l (penna C?)

AN c. [1r]

marg. dx trasv.

(12) (come s'è grato) (penna D)

tit. Il testo, inizialmente costituito dal solo titolo «La Luna», viene corretto con la stessa penna con cui è vergato il testo base (A) in «La Luna o la Ricordanza», e successivamente, con penna B, in «La Ricordanza». Le due fasi A nella scrizione del titolo sono identificate grazie all'abitudine di Leopardi di scrivere il titolo centrandolo esattamente sotto a «Idillio» (come in «La sera del giorno festivo» e in «La vita solitaria»).

- 2 *Con penna A viene effettuata la prima correzione («Ch'è presso a un anno,»), così come quelle ai vv. 7-8 e 11.*
- 4-5 *Le correzioni con inchiostro più spesso e carico appartengono alla fase B.*
- 7-8 *Come già notava De Robertis (in Leopardi, 1984, vol. II, p. 327), la correzione della virgola in punto e virgola dopo «apparia» e l'accentazione di «che», sembrano appartenere alla penna di colore rossiccio (qui siglata D).*
- 9 *La correzione di «cambia» in «cangia» è intervenuta tardivamente (De Robertis in Leopardi, 1984, vol. II, p. 327), con penna D, la stessa che al v. 8 introduce l'accento grave a «che» e con cui Leopardi scrive la variante nel marg. trasv. dx. «(come sì grato)»; nell'edizione «come» non è costrassegnato dal neretto perché si intende che la correzione del v. 12: «quanto» → «come», di penna B (diversamente da Lucchesini in Leopardi, 2009, vol. I, p. 278, che ritiene la correzione di penna A) non sia intervenuta dopo, ma prima della scrittura della varia lectio.*
- 14 *La correzione su «tristi» copre con la gamba della «e» il punto della «i», costringendo a uno svolazzo anomalo nella usuale scrittura della vocale. Se la correzione di «'l» in «il» potrebbe appartenere alla fase C, per la serialità dell'intervento, la varia lectio marginale si avvicina invece maggiormente alla fase D, di cui condivide ductus e colore rossiccio (sempre De Robertis in Leopardi, 1984, vol. II, p. 327).*

che il confronto è più complesso, ma è sempre comunque possibile ricavare la sostituzione di un singolo elemento anche all'interno di un periodo, mentre, in mancanza dell'autografo, non è possibile l'opposto; 4. d'altra parte si può comunque ricorrere a una doppia rappresentazione che pur privilegiando la fase correttoria isoli al suo interno le singole varianti.

3.5. Leopardi: i *Canti* Alla ricostruzione della storia delle edizioni dei *Canti* sarà opportuno dedicare uno spazio più ampio se è vero, come abbiamo visto precedentemente, che la storia della filologia d'autore inizia con l'edizione critica di Moroncini del 1927, e che da essa si sviluppa la critica delle varianti, sollecitando l'attenzione di Contini per la straordinaria dinamica dei testi leopardiani.

L'importanza dei *Canti*, del resto, non risiede solo nella funzione di libro chiave del primo Ottocento, ma anche nell'esemplarità della sua storia editoriale, che vale ripercorrere brevemente prima di affrontare i problemi tecnici relativi alle edizioni critiche, dove il plurale ricorda che, caso unico nella nostra letteratura, dopo quella di Moroncini si sono susseguite altre tre edizioni, di impostazione diversa, che mette conto qui considerare.

Si può dire che la storia stessa del libro dei *Canti* renda ragione di quest'attenzione filologica, nel suo lungo e non sempre lineare percorso che va dalla stampa romana delle due canzoni patriottiche del 1818 (R18) all'edizione della sola *Ode ad Angelo Mai* (Bologna, 1820: B20), al primo libro delle *Canzoni*, pubblicato a Bologna nel 1824, con l'importante corredo della *Annotazioni* ai testi (B24), alla raccolta, sempre bolognese, dei *Versi* del 1826 (B26), fino ai veri e propri *Canti* fiorentini del 1831 (F31) e al testo considerato "definitivo" del 1835: l'edizione cosiddetta "Starita corretta", che comprende infatti anche le correzioni manoscritte apportate in parte da Leopardi (autografe), in parte da Ranieri (apografe) sull'esemplare a stampa (N35c). In questo percorso si situano alcune stazioni intermedie di pubblicazione di singoli o gruppi di componimenti in riviste del tempo come il "Nuovo Ricoglitore" (NR25, NR26), che tra il 1825 e il 1826 ospita i primi idilli e una ripubblicazione delle *Annotazioni*, con lo *specimen* di *Alla sua donna*, o il "Caffè di Petronio" (CP), dove Leopardi nel 1825 pubblica l'idillio *Il sogno*.

Diamo qui sotto un riepilogo cronologico delle tappe editoriali del testo, riassunte dalle sigle di riferimento: R18, B20, B24, NR25-26, B26, F31, N35, N35c.

Prima di affrontare direttamente i problemi relativi alle edizioni critiche leopardiane è necessaria una premessa: i manoscritti che testimoniano l'elaborazione dei *Canti* non sono gli abbozzi o le prime stesure dei testi, bensì le loro belle copie rielaborate (Gavazzeni, 2006, p. 409) con correzioni interlineari, marginali, a volte apposte su apposite poliz-zine (cartigli). Per le prime tre canzoni (*Italia, Dante, Mai*) le varianti intervengono anche sul testo a stampa, mentre per le altre si tratta di manoscritti su cui si instaurano le correzioni. Lo spazio marginale periferico non viene utilizzato da Leopardi solo per le correzioni, ma più in generale per la *varia lectio*, ovvero per la somma di «varianti genetiche, alternative, glosse e catene di sinonimi in funzione di certificazione linguistica» (*ibid.*). Il fatto è molto importante, in quanto la *varia lectio* comprende non solo varianti propriamente dette (genetiche o alternative), ma anche le postille, che nel caso di Leopardi sono note funzionali al testo o anche ad esso propedeutiche, ma non vero e proprio testo: glosse linguistiche (affidate anche a poliz-zine), rimandi alle fonti, commenti dell'autore, tutti elementi che dovrebbero essere rappresentati separatamente dalle varianti genetiche, alternative ed evolutive. Come si può vedere, discutere sulla formalizzazione porta a penetrare più profondamente i livelli elaborativi del testo e a capire la strategia compositiva e da ultimo la poetica dell'autore.

A partire dal *Bruto minore* Leopardi diventa copista di sé stesso e riserva una strofa per pagina, lasciando il margine inferiore, sinistro e raramente destro alla *varia lectio*, che finisce per accerchiare il testo, con un effetto visivo simile a quello dei commenti classici e umanistici. In particolare, B24 mostra un uso massiccio della *varia lectio*, da legare direttamente anche se non esclusivamente alla necessità e all'impazienza del giovane poeta di giustificare a sé stesso e al mondo letterario le ragioni sottese alle sue scelte linguistiche, apparentemente eterodosse, ma in realtà in linea con la più canonica tradizione italiana.

Nei manoscritti successivi alle *Canzoni*, come l'*Epistola al Pepoli*, il *Risorgimento* e in *A Silvia*, le varianti sono meno numerose, ma vengono registrate sempre nel margine sinistro, o destro; con *Le ricordanze*,

la *Quiete dopo la tempesta*, il *Sabato del villaggio*, il *Canto notturno* la situazione cambia e «le varianti, comprese entro parentesi tonde (e nelle *Ricordanze* anche quadre, per significare il rifiuto), vengono trascritte contestualmente» (Gavazzeni, 2006, p. 410). Dall'esame dei manoscritti si può dedurre il *modus operandi* del poeta (ivi, pp. 410-1):

Leopardi, dopo aver esemplato quella che riteneva la lezione ultima a quell'altezza cronologica, continua a copiare da una fonte – un dossier di carte non pervenutoci – che, oltre a consentirgli di ricavare il testo provvisoriamente ultimo, anche gli offriva i dati genetici dell'elaborazione, insieme alle probabili varianti alternative. Varianti genetiche, varianti alternative e altro ancora, vengono così a costituire la *varia lectio* cui l'autore ricorre, subito per le correzioni che interlinea, e poi, più raramente, in occasione delle modifiche attestate nelle stampe successive alla *princeps*. Da tutto ciò si deduce che, di massima, Leopardi dapprima esempla il testo, quindi registra a piede di pagina le varianti (che, in subordine, ma con eccezioni, talvolta occupano i margini o il capo pagina), e infine passa a correggere il testo base.

Cominciamo quindi dall'edizione di Moroncini, definita da Folena, nella ristampa del 1978, un «felice incontro di sapiente empiria e di strenua acribia». Per quanto riguarda la decisione più importante, ovvero quale lezione mettere a testo, Moroncini (seguito poi da Peruzzi e Gavazzeni) ha deciso di riprodurre il testo e l'ordine dei *Canti* della «Starita corretta» (l'edizione napoletana del 1835 recante le correzioni manoscritte di Leopardi e di Ranieri, siglata N35c), ritenendo questa edizione rappresentativa dell'ultima volontà dell'autore. L'apparato è verticale, e ricostruisce unitariamente tradizione manoscritta e tradizione a stampa. Le invarianti sono racchiuse tra parentesi quadre, le varianti sono in corsivo (una soluzione non ottimale, visto l'ampio uso del corsivo fatto da Leopardi), l'approdo al testo definitivo in neretto. Le varianti sono separate da un'interlinea semplice, quando sono all'interno di un unico testimone, da un'interlinea doppia se sono tra più testimoni. Inoltre Moroncini decide di separare le varianti sostanziali da quelle interpuntive, in una doppia fascia di apparato. La *varia lectio* è riprodotta in corpo minore, separata dall'apparato da un riquadro situato nel margine inferiore della pagina (e spesso il testo, se incompleto o abbreviato, viene completato dal curatore).

Si tratta di un metodo nuovo, che introduce una maggiore scientificità nella rappresentazione dei manoscritti, ma che si caratterizza per essere fortemente interpretativo, sia nella trascrizione delle varianti che nella loro disposizione. L'edizione Moroncini, tuttavia, fa scuola per più di mezzo secolo e su di essa si fondano tutti gli studi sul capolavoro leopardiano.

Uscita nel 1981, la successiva edizione critica curata da Emilio Peruzzi ha avuto il merito di pubblicare, per la prima volta e integralmente, i facsimili delle carte del poeta insieme all'edizione critica (da cui tuttavia sono state escluse le *Annotazioni*, le *Prefazioni* e le *Dedicatorie*). Per ogni testo il lettore ha potuto controllare il lavoro del filologo e proporre correzioni o soluzioni alternative. Concorde con Moroncini sulla necessità di mettere a testo l'ultima volontà dell'autore, ovvero la "Starita corretta", e di rappresentare unitariamente la tradizione manoscritta e quella a stampa, Peruzzi però non accoglie le soluzioni del primo editore in due punti essenziali: la separazione delle varianti interpuntive e formali da quelle sostanziali («spesso basta una virgola per modificare il senso di un'espressione, e tanto più in poesia, dove la punteggiatura serve anche a scavar le pause, scandire il ritmo, tracciare la curva melodica, tutti fattori prosodici che determinano un particolare significato», in Leopardi, 1981, p. VI); la trascrizione delle varianti fortemente interpretativa, per cui Moroncini tendeva a «sviluppare da singole parole l'emistichio o il verso di cui esse erano il germe» (*ibid.*) senza segnalare tali integrazioni e razionalizzazioni in apparato. Il sistema di rappresentazione delle varianti segue lo stesso principio di quello di Moroncini: è infatti un sistema *in colonna*, dove la temporalità è rappresentata dalla verticalità. Ma Peruzzi riporta, nel margine superiore di ogni pagina, l'ultima lezione dei versi di cui poi sotto dà la genesi e indica con lettere greche le varie fasi all'interno del singolo testimone. Se un verso rimane invariato dalla prima stesura all'ultima, esso è dato nella prima redazione, con l'indicazione del testimone che lo documenta, senza nessuna altra indicazione. La redazione finale di N₃₅ viene ripetuta solo se ci sono state elaborazioni, come punto di arrivo della catena delle varianti, quando una lezione di un testimone resta invariata nel testimone successivo non se ne ripete la sigla e si intende che il testimone successivo ha l'ultima lezione riprodotta.

Con le lettere greche si indicano le varie fasi di elaborazione di un verso in una determinata redazione (ciò accade solo per i manoscritti, che

hanno in sé diverse fasi di elaborazione: AR [autografi recanatesi], AN [autografi conservati presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli], AV [autografi di Visso]). Tra parentesi quadra vengono riportate le porzioni di testo cancellate, ma senza il corsivo, che segnala invece l'invariante, diversamente dalla maggioranza degli apparati, in cui il corsivo rappresenta il testo sottolineato dall'autore oppure la cassatura. L'inconveniente è risolto utilizzando il *maiuscoletto* per rappresentare le parole sottolineate nell'autografo o che figurano in corsivo nella stampa, mentre il *maiuscolo corsivo* per la doppia sottolineatura (una medesima sovrapposizione di segni si ha per le doppie parentesi quadre, che sostituiscono le singole parentesi quadre usate da Leopardi perché le quadre sono già state utilizzate per indicare la cassatura). Altri espedienti grafici sono il punto sottoscritto (a indicare una lettera incompiuta) e la X con il punto sottoscritto a indicare una parte incompiuta di lettera o cifra non identificabile. Il difetto principale dell'apparato Peruzzi, che, ristampato in edizione economica nel centenario leopardiano del 1998, è a tutt'oggi il più utilizzato dagli studiosi, è relativo all'impossibilità, con un apparato verticale – che impone la trascrizione delle correzioni verso per verso – di rappresentare le correzioni che implicano più di un verso, caso tuttavia molto frequente nell'elaborazione della poesia leopardiana (cfr. l'esempio qui riportato a p. 52).

Del tutto differente, per impostazione e soluzioni ecdotiche è l'edizione critica pubblicata da Domenico De Robertis nel 1984, sin dal titolo che annuncia: *Edizione critica delle stampe e manoscritti*. Il filologo, infatti, separa nettamente la tradizione manoscritta dalla tradizione a stampa, riservando all'edizione di quest'ultima il primo volume, e pubblicando nel secondo le riproduzioni degli autografi, molto accurate e dall'ottima resa grafica. Ma la vera novità è costituita dal testo, che non è quello di una delle edizioni pubblicate a stampa, né B24, F31, N35 o N35c, ma la *prima edizione a stampa di ciascun testo* rispetto alla quale viene data in apparato tutta la vicenda evolutiva fino all'ultima edizione uscita vivente l'autore, ovvero N35. Per cui, ad esempio, l'*Ode ad Angelo Mai* viene pubblicata secondo la lezione della prima stampa bolognese (B20) e in apparato sono riportate le varianti evolutive della successiva tradizione a stampa: B24 (le *Canzoni* stampate a Bologna nel 1824), B26 (i *Versi* usciti a Bologna nel 1826), F31 (i *Canti* pubblicati a Firenze, presso Piat-

ti, nel 1831), N₃₅ (la già citata edizione napoletana Starita del 1835). Se una lezione di una stampa recupera una variante manoscritta di AR o AN, questa viene segnalata in un apposito apparato di note con esponenti alfabetici. Il testo si legge nella metà superiore della pagina, l'apparato in quella inferiore. Di ciascun testimone si danno le varianti; ogni variante è riportata in colonna, sotto alla precedente, con il numero del verso al quale la si deve riferire.

Abbiamo detto che l'edizione rinuncia a presentare l'apparato genetico degli autografi, oltre che per una ragione di carattere pratico (difficoltà della resa tipografica che «richiederebbe il ricorso a una tecnica editoriale estremamente raffinata, e oggi come oggi proibitiva», ivi, p. XXII), per una motivazione teorica, preferendo al farsi del testo, la “cristallizzazione” dell'atto poetico: «Il momento [...] in cui la ricerca poetica, per quanto complessa, si è finalmente consegnata in una figura definita in ogni sua parte, e l'autore, sia pure provvisoriamente, non dispone più del suo testo» (ivi, p. XXI). Al lettore quindi è data la serie completa dei manoscritti leopardiani, che si ritengono perciò autonomi e che non necessitano di un apparato di varianti. Il filologo, però, istituisce un utile *apparato di conguaglio* tra l'ultima lezione del manoscritto e la stampa immediatamente successiva e lo rappresenta nella scheda introduttiva di ogni autografo riprodotto nel secondo volume.

L'edizione di De Robertis si presenta quindi come «una nuova ipotesi metodologica, di una diversa filologia e di una diversa rappresentazione, nella direzione di una piena leggibilità del testo e della sua storia e di un più organico avvicinamento dell'“utente” al momento della “produzione”» (ivi, p. XVII). Per utilizzare un'efficace metafora dello stesso curatore, la «storia della vicenda del testo si impone sulla sua acquisizione definitiva, tanto da rendere, piuttosto che il *plot* finale (Starita), la sua lunga e complessa *fabula*» (ivi, p. XVIII).

Una diversa soluzione, invece, presenta la nuova edizione critica diretta da Gavazzeni e pubblicata nel 2006 presso l'Accademia della Crusca (accresciuta, nella ristampa del 2009, di un terzo volume di *Poesie disperse*), che mette a testo, come già Moroncini e Peruzzi, l'ultima volontà dell'autore, ovvero l'edizione del 1835 con le correzioni autografe e di Ranieri (“Starita corretta”), ma segue l'impostazione di De Robertis nel riconoscere l'importanza individuale e la differenza dei due momenti

elaborativi del testo, quello *manoscritto* e quello a *stampa*, senza rinunciare a rappresentare anche, degli autografi, il momento genetico.

Il risultato è un'edizione che presenta la lezione finale del libro dei *Canti*, documentandone la genesi attraverso la ricostruzione della sua tradizione manoscritta e a stampa, ma decidendo di rappresentare separatamente, come materiale di studio, la trascrizione dell'ultima lezione ricostruibile da ciascun manoscritto (o stampa postillata). Ciò è particolarmente utile, quando non necessario, di fronte a manoscritti molto complessi come quelli di B24, per i quali una rappresentazione complessiva di varianti manoscritte e a stampa avrebbe reso molto più difficoltoso lo studio degli autografi. Studio che invece viene facilitato dall'aver a disposizione la redazione finale del manoscritto e dal poter indagare in esso tutte le varie fasi correttorie, cercando, proprio grazie all'analiticità offerta dalla riproduzione integrale del testo, di separare cronologicamente gli interventi, di distinguere le penne e le relative stratificazioni testuali (come si può vedere nell'esempio *La Ricordanza*, qui riportato a p. 107).

Non si tratta, beninteso, di una seconda edizione critica, ma di un testo "di lavoro", che viene messo a disposizione degli studiosi in parallelo all'ultima stampa, ma è a esso legato da un apparato di conguaglio: l'ultima lezione del manoscritto, se diversa dalla prima stampa, si legge infatti tra parentesi tonde come prima variante nell'apparato di N35c. Viene così istituito un "ponte" tra i due testi e i due apparati, che permette di cogliere immediatamente l'intervento dell'autore nel passaggio dal manoscritto alla *princeps*.

L'isolamento del testo manoscritto consente inoltre di valutare la produttività del lavoro variantistico in relazione alla stampa (le varianti manoscritte poi assunte a testo sono contrassegnate dal neretto).

Vediamo più da vicino i due apparati (che naturalmente sono entrambi genetici). L'apparato dei manoscritti (cfr. pp. 107-9), di tipo orizzontale e parlato, rappresenta tutte le correzioni intervenute sul manoscritto in relazione all'ultima lezione, che si legge a testo. La topografia e la diacronia delle varianti vengono specificate con le relative abbreviazioni in corsivo. A seconda del tipo di correzione, le varianti sono rappresentate in modo derivativo (X *sps.* a Y, X *sts.* a Y ecc.), o in modo progressivo (¹X *da cui* ²Y *da cui* T, oppure semplicemente X *da cui* T). Di fronte a piccole correzioni, infatti, avendo a testo l'ultimo anello della catena, possiamo

agevolmente rappresentare la correzione in modo derivativo: X *sps.* a Y. Di fronte invece a macrocorrezioni, a varianti articolate in fasi complesse e raffrontabili l'una con l'altra, è più utile avere la progressione delle correzioni piuttosto che la loro derivazione (¹X *da cui* ²Y *da cui* T o X *da cui* T). Come si è già visto nei capitoli precedenti, microcorrezioni all'interno di una fase correttoria sono preferibilmente rappresentate in forma derivativa, per non disturbare la lettura della fase.

L'apparato dei manoscritti è quindi sempre diacronico e non sincronico, vale a dire che alla rappresentazione della topografia delle varianti si è preferita la loro seriazione temporale, affidando alla consultazione dei manoscritti la verifica della loro posizione nel testo (a meno che l'elemento topografico non implichi direttamente una diacronia). È inoltre un apparato *sistemico* perché la porzione di testo coinvolta in variante (quella che precede la parentesi quadra) è sempre direttamente raffrontabile con la variante, o le varianti stesse, in modo da potere essere studiata direttamente e autonomamente, senza ricorrere al testo. L'apparato delle stampe (cfr. pp. 108-9) è positivo per le varianti, negativo per le invarianti (la presenza di una lezione preceduta dalla sigla B26, ad esempio, indica che tutti i testimoni precedenti a B26 recano la lezione immediatamente precedente, tutti i testimoni seguenti recano la lezione di B26, fino alla sigla seguente). L'ultima sigla presenta la stampa in cui si impianta la lezione definitiva. L'identificazione delle stampe omesse è agevolata dalla presenza, in ogni pagina del testo, in alto a sinistra, della "linea del tempo", ovvero dell'elenco cronologico di tutte le stampe relative a ogni singolo testimone (cfr. p. 108).

La *varia lectio*, invece, viene isolata in un riquadro (una soluzione adottata dall'edizione di Moroncini) e trascritta fedelmente all'autografo, nel rispetto della sua posizione topografica e delle sue peculiarità grafiche. Al lettore vengono segnalati i versi con cui può essere messa in relazione, indicati tra parentesi tonda e in neretto, prima della porzione di testo ad essi corrispondente. Sempre per facilitare lo studio critico del testo, le differenti tipologie della *varia lectio* sono state distinte con marcatori tipografici. Sono quindi evidenziati con un fondino grigio gli autocommenti e le fonti di certificazione linguistica, in modo da poterli porre immediatamente in risalto e differenziarli dalle varianti alternative.

AN c. [1r] (p. 1) AV c. [4r] (p. 7)

La Ricordanza
Idillio III

1 O graziosa Luna, io mi rammento
 2 Che, or volge un anno, io sopra questo poggio
 3 Venia carico d'angoscia a rimirarti:
 4 E tu pendevi allor su quella selva
 5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 6 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 7 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
 8 Il tuo volto appariva; chè travagliosa
 9 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 10 O mia diletta Luna. E pur mi giova
 11 La ricordanza, e 'l noverar l'etate
 12 Del mio dolore. Oh come grato occorre
 13 Il sovenir de le passate cose
 14 Ancor che triste, e ancor che il pianto duri!

tit. La Ricordanza | Idillio III] **AN** ¹Idillio | La Luna *da cui* ²Idillio | La Luna o la Ricordanza *da cui* ³Idillio | La Ricordanza (*con penna B, con L su l*)
 1 O] **AV** *da Oh*
 2 Che, or volge un anno,] **AN** ¹Ch'or volge un anno, (*con an su al*) *da cui* ²Ch'è presso a un anno, *da cui* T (*con penna C*) Che, or] **AV** Ch'or *da cui* T sopra] **AN** *da su* (*cf. Nota filologica*)
 4 su quella selva] **AN** ¹sopra quel prato, (*con prato riscr. su bosco*) ²su quella selva, *da cui* T (*con penna C*).
 5 Siccome or] **AN** *sps. a* Com'ora (*con penna C*)
 7-8 a le mie luci | Il tuo volto appariva; chè travagliosa] **AN** ¹a le (*prima al(le)*) mie luci | Il tuo viso appariva, perchè dolente *da cui* ²il tuo bel viso | Al mio sguardo appariva, perchè dolente ³a le mie luci | Il tuo volto appariva; che travagliosa (*con penna B*) *da cui* T (*con penna C*)
 9 cangia] **AN** ¹cangia ²cambia (*con penna B, sps. a¹*) *da cui* T (*con penna C*)
 11 ricordanza] **AN** *da rimembranza*
 12 come] **AN** *sps. a* quanto (*con penna B*)

- 13 de le] **AV** da delle
 14 triste] **AN** da tristi il] **AN** da 'l (con penna C)

AN c. [1r]
 marg. dx trasv.
 (12) (come sì grato) (con penna C)

(AV) NR26 B26 F31 N35 (N35err) N35c

XIV.
 ALLA LUNA.

- 1 O graziosa luna, io mi rammento
 2 Che, or volge l'anno, sovra questo colle
 3 Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
 4 E tu pendevi allor su quella selva
 5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 6 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 7 Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
 8 Il tuo volto apparìa, che travagliosa
 9 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 10 O mia diletta luna. E pur mi giova
 11 La ricordanza, e il noverar l'etate
 12 Del mio dolore. Oh come grato occorre
 13 Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 14 La speme e breve ha la memoria il corso,
 15 Il rimembrar delle passate cose,
 16 Ancor che triste, e che l'affanno duri!

- tit. xiv. | ALLA LUNA.] **NR26** LA RICORDANZA. | Idillio III. **B26** LA RICORDANZA
 | IDILLIO III **F31** XIII. | ALLA LUNA. N35
 1 luna] **NR26** Luna **F31**
 2 l'anno, sovra questo colle] **NR26** un anno, io sopra questo poggio **F31** l'an-
 no, io sovra questo colle **N35**
 3 Io venia pien] **NR26** Venia carco **N35** Venia pieno **N35err**
 7 alle] **NR26** a le **N35**

- 8 apparia, che] **NR26** apparia; chè **N35**
- 10 luna] **NR26** Luna **F31**
- 11 il] **NR26** 'l **N35**
- 13-17 Nel tempo ... duri!] (AV Il sovvenir ... duri!) **NR26** Il sovvenir ... duri! **B26** Il sovvenir ... duri. **N35c**
- (15) rimembrar] **NR26** sovvenir **N35c** delle] **NR26** de le **N35** cose.] **NR26** cose **B26**
- (16) e che l'affanno duri!] **NR26** ancor che il pianto duri! **B26** ancor che il pianto duri. **N35c**

3.6. L'opera di Carlo Emilio Gadda Che la filologia del Novecento sia caratterizzata da un “caso Gadda” è dovuto tanto a motivi legati alle condizioni particolari della sua produzione (discrasia tra edito/inedito, coazione al non finito ecc.), quanto all'abitudine dello scrittore di conservare, nei suoi “legendari bauli”, tutta la documentazione della sua attività letteraria, ma anche alla pubblicazione, iniziata nel 1988 e terminata solo cinque anni dopo, di tutte le sue opere nella collana «I Libri della Spiga» di Garzanti. Una «meditata proposta filologica» – per usare una definizione del suo direttore, Dante Isella – fondata su un «progetto generale di edizione critica» (*Presentazione* di Isella, in Gadda, 1988, p. XVIII) (che per ogni testo presenta un'edizione scientifica pur senza apparati, a eccezione, come vedremo, della *Meccanica*) che è venuta a ordinare una situazione testuale intricatissima, così sintetizzata ad apertura del primo volume dallo stesso Isella (ivi, p. xx):

La prima difficoltà che ci si è posta, nel realizzare il piano dell'opera, ha radice nella divaricazione, suggerita appena sopra, tra pubblico e privato, cioè tra quanto Gadda ha scritto ma tenuto nei suoi legendari bauli e quanto invece, in una vita sofferta, spesso disperata, gli è riuscito di dare alle stampe. Non che si paventasse la mescolanza di libri compiuti con altri lasciati a mezzo: il “non finito” deve essere assunto come dato costitutivo, ontologico, della creatività gaddiana. Ciò non di meno è parso subito assurdo [...] l'ipotesi di un ordinamento in cui editi e inediti si succedessero in consecuzione strettamente cronologica. Si distinguessero pure, raggruppandoli separatamente, tra i vari generi di scritti, per quanto distinguibili in uno scrittore in cui il *pastiche* non è solo stilistico. Risulterebbe pur sempre evidente (e fastidiosa anche al