

© 2002, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2002

L'editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sui testi riprodotti, nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere la debita autorizzazione.

Letteratura italiana: esempi di metodologia e didattica

I.
Percorsi del testo letterario

a cura di Francesco Tateo

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.



Edizioni B.A. Graphis

1996; G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, Bompiani, Milano 1942; M. Corti, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976; G. Petronio, *Teorie e realtà della storiografia letteraria*, Laterza, Roma-Bari 1981; F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1983; A. Battistini e E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984; R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; A. Asor Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia*, La Nuova Italia, Firenze 1995; F. Tateo, *Istituzioni di letteratura italiana*, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2001⁶.

Sul problema del canone, oltre a F. Tateo, *Le collane di classici e il canone letterario* in questo volume, cfr. *Formazione del canone degli scrittori nella scuola umanistica*, in *Il «minore» nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 10-12 marzo 1983, a cura di E. Esposito, Longo, Ravenna 1984; A. Asor Rosa, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. I, Einaudi, Torino 1992; F. Curi, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendagrone, Bologna 1997; R. Lupertini, *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, in AA.VV., *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.

Sulla storiografia e sui problemi connessi al genere antologia cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni, Roma 1974; C. Ossola (a cura di), *Brano a brano*, Il Mulino, Bologna 1978; L. Cantatore, «*Scelta, ordinata e annotata*». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Mucchi, Modena 1999.

Sulla didattica della letteratura italiana e sui libri di testo cfr. *Il libro nella Scuola*, in «*Riforma della Scuola*», XXII, 1976 e i saggi di M. Ricciardi, *L'italiano, la formazione culturale, la scuola di massa*, C. Ossola, *L'insegnamento dell'italiano come «istituzione»*, R. Mordenti, *La letteratura come materia d'insegnamento: fra aggiornamento e riforma*, tutti in *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983.

Significativo è il dibattito sulla didattica della letteratura e sulla storiografia letteraria che si è acceso negli anni Novanta su diversi numeri delle riviste «*Allegoria*» e «*Belfagor*».

L'edizione critica

di Mauro de Nichilo

1. Filologia e critica del testo

Nell'accezione più ampia, con il termine *filologia* (dal greco *philos* = *amico* e *logos* = *parola*, ossia «amore per la parola», «amore per gli studi») si intende quel «complesso di studi che, muovendosi in vari settori e avvalendosi di diversi strumenti d'indagine, ma fondandosi sempre su un puntuale esame critico di testi, documenti e testimonianze, mira a una esatta ed esauriente comprensione del testo medesimo nella sua precisa collocazione storico-culturale e addirittura, in un raggio più vasto, si propone la integrale conoscenza e ricostruzione di un periodo storico o di una o più civiltà, studian-done la lingua, la letteratura, le diverse manifestazioni culturali» (Balduino 2001, p. 6). La mole delle conoscenze necessarie ad affrontare uno studio siffatto è oggi tuttavia talmente enorme da rendere inevitabile un alto grado di specializzazione, per cui sono via via nate discipline che hanno una loro propria autonomia e che si distinguono a seconda delle opere, delle lingue e delle età che prendono in considerazione: *filologia classica, romanza* (che studia le origini delle lingue e delle letterature neolatine); *medievale* o soltanto *mediolatina, umanistica; filologia germanica, slava, italiana; filologia biblica, dantesca*, ecc.

In ogni caso, se in senso lato la *filologia* è appunto insieme linguistica, critica letteraria, storia della cultura, essa riconosce come suo compito primario quello di verificare che i testi siano trasmessi nella forma in cui l'autore li ha composti. Finisce per identificarsi così con la *critica del testo*, o *ecdótica* (dal greco *écdosis* = *edizione*), la disciplina che si propone perlappunto la *restitutio textus* (= restitu-

zione del testo), di ricostruire cioè nella sua integrità e nella sua veste autentica il testo di opere antiche e moderne, eliminando tutte quelle alterazioni che la loro *trasmissione* ha per vari motivi prodotto nel corso del tempo, e, dunque, di allestire edizioni che riproducano l'*originale* o quanto meno ad esso si avvicinino il più possibile. L'*edizione*, che in questo caso si definisce *critica*, va tuttavia intesa come un «omaggio estremo alla verità nascosta, all'autografo scomparso» (Avallé 1978, p. 20), nel senso che l'*originale* rappresenta di necessità un obiettivo ideale, un limite cui tendere. Va anche sottolineato che il lavoro del filologo non è qualcosa di separato o di preparatorio alla valutazione critica di un testo, in quanto la *restitutio textus* presuppone sempre implicitamente la sua *interpretazione*.

La *critica testuale* ha in massima parte definito i suoi compiti e le sue metodologie nell'ambito della filologia classica e biblica; da queste si sono poi sviluppate e «differenziate» le filologie nazionali, tra cui quella *italiana*, da intendere qui comprensiva – data l'impossibilità di tracciare confini netti, nonostante ognuna si sia ormai affermata come disciplina specialistica – di *filologia romanza*, *dantesca* e *umanistica*.

2. L'edizione critica in assenza dell'originale

Il testo di uno scrittore contemporaneo, diffuso tramite la stampa, è oggi praticamente sicuro. Non stavano così le cose quando la diffusione di un'opera era affidata a *copie trascritte a mano*. Ogni errore prodottosi per caso in un *manoscritto* si trasmetteva al successivo e tendeva a complicarsi, specie se il *copista* (o *amanuense*), individuato l'errore, aveva la pretesa di correggere, allontanandosi così ancor di più dalla *lezione* autentica. «La critica del testo fornisce [...] procedure razionali per arrivare a formulare l'ipotesi su come era l'originale e su come si è articolata, nelle grandi linee, la sua trasmissione sino ai testimoni conservati» (Stussi 1994, p. 122).

Come procede allora l'editore? Procede seguendo il cosiddetto *metodo del Lachmann*, quel metodo che si è formato progressivamente trovando la sua prima definizione organica con Karl Lachmann (1793-1851), e che ha come fulcro la *recensio* (= recensione).

→ Per *recensio* si intende il censimento e la descrizione dell'intera *tradizione* di un'opera (il complesso cioè di tutti i *testimoni* mano-

scritti e/o a stampa che la tramandano) e la sua classificazione. Effettuato il *censimento*, per il quale si ricorrerà, oltre che alle notizie eventualmente contenute in studi precedenti, ai cataloghi, inventari e repertori disponibili di *manoscritti* e *stampe*, l'editore procederà a *siglare* i *testimoni* recuperati e a stilare l'*elenco*; di ciascuno fornirà una descrizione dettagliata; passerà quindi al loro sistematico e completo confronto (*collazione*), scegliendo un *testo di collazione*, che nel caso di opere già pubblicate può essere un'edizione (la migliore), nel caso di inediti il *manoscritto* che sembri più attendibile, trascritto fedelmente. La *collazione* può portare a individuare differenze (*lezioni varianti* o semplicemente *varianti*) tra i *testimoni*; di queste l'editore si servirà per formularne un'ipotesi di parentela, che visualizzerà poi in una rappresentazione grafica detta *stemma codicum* o *albero genealogico*. Alla definizione dei rapporti genealogici fra i *testimoni* della *tradizione* di un testo non tutte le *varianti* sono tuttavia ugualmente utili: bisogna infatti distinguere tra quelle di *sostanza* (una parola per un'altra) e quelle di *forma* (una stessa parola in diversa veste grafica o fonetica), privilegiando le prime, e tra queste le *innovazioni* più sicure ed evidenti, cioè gli *errori* manifesti, in particolare quelli che grazie a loro peculiari caratteristiche possono inequivocabilmente dimostrare che due testimoni o gruppi di testimoni sono tra loro *congiunti* o *separati*. Sono questi gli *errori-guida* o *errori significativi*:

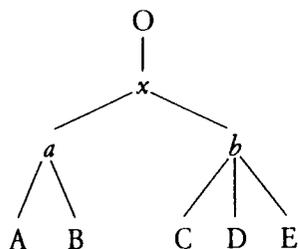
1) l'*errore congiuntivo* è tale da far ritenere improbabile che più copisti lo abbiano prodotto ciascuno per proprio conto, probabile invece che lo abbiano ereditato da un comune *modello*, per cui i *testimoni* in cui tale *errore* compare sono tra loro connessi;

2) l'*errore separativo* è tale che un copista non avrebbe potuto plausibilmente correggerlo per congettura; il *testimone* in cui esso compare è di conseguenza indipendente dal *testimone* che ne è privo.

Pertanto, dati due *testimoni* A e B, se dalla *collazione* si scopre che essi hanno almeno un *errore congiuntivo* in comune, si danno tre diverse possibilità di rapporto: che l'uno sia copia dell'altro (nel qual caso, e se la dipendenza venga confermata anche per altra via, si può procedere all'eliminazione del *testimone derivato*, non avendo un valore testimoniale proprio e dunque nessuna utilità ai fini della *restitutio textus*: si parla in questo caso di *eliminatio codicum descriptorum* = *eliminazione dei codici trascritti* [da altri conservati]), o che entrambi dipendono da un terzo *testimone* perduto (*archetipo* = ma-

noscritto capostipite di un'intera *tradizione*, guastato da almeno un *errore*, che date le sue caratteristiche non poteva trovarsi nell'*originale*). Ma se insieme con l'*errore congiuntivo* in A si riscontra almeno un *errore separativo* che manca in B, o viceversa, è da escludere rispettivamente una delle prime due ipotesi; se, infine, in entrambi ricorrono *errori separativi*, esclusa la reciproca dipendenza, è possibile soltanto, grazie all'*errore congiuntivo*, ammettere la terza ipotesi, cioè che A e B siano stati tratti da un comune *archetipo*.

Spesso tuttavia le *tradizioni* contano un numero maggiore di *testimoni*, per cui si possono avere situazioni stemmatiche ben più complesse. Un solo esempio. Dati cinque *testimoni* A, B, C, D, E, distribuiti in due gruppi (o *famiglie*), A e B discendenti da *a*, C, D ed E da *b*, se dalla *collazione* risulta almeno un *errore congiuntivo* comune ad *a* e *b*, allora bisogna ipotizzare uno stemma di questo tipo:



dove O è l'*originale* perduto, *x* l'*archetipo*, la copia da esso direttamente tratta in cui si è verificato l'errore comune a tutta la *tradizione* conservata, *a* e *b* i *codices interpositi* o *subarchetipi* postulati dalla presenza di almeno un *errore separativo* rispettivamente in A, B e in C, D, E.

Disegnato lo *stemma*, la scelta tra le varianti adiafore (indifferenti, equivalenti) può darsi meccanicamente sulla base della *legge della maggioranza* (nello stemma su proposto, ad esempio, per determinare la lezione di *b* basta, per la legge delle probabilità, che C e D concordino contro E); qualora questo non sia possibile (la lezione di *a*, nello stesso stemma, non può essere definita, se A e B attestano due *varianti adiafore*, a meno che una delle due non coincida con quella di *b*, così come non può essere ricostruita meccanicamente la lezione di *x*, essendo la *tradizione bipartita*), si dovrà ricorrere a cri-

teri diversi, interni. L'editore deciderà, ad esempio, tenendo conto della maggiore o minore conformità delle varianti in questione all'*usus scribendi*, cioè alla lingua e allo stile propri dell'autore, del genere letterario, dell'epoca in cui l'opera è stata scritta, oppure sceglierà quella più difficile (*lectio difficilior*), dato che solitamente i copisti nel trascrivere un testo tendono irrimediabilmente a banalizzare, ossia a sostituire la lezione più difficile con una più facile (cfr. *infra*, § 5.1).

Procederà, quindi, l'editore all'*emendatio*, a correggere gli *errori* scoperti nel testo, ad esempio quelli che gli sono serviti per dimostrare l'esistenza dell'*archetipo*: per farlo dovrà *congetturare* ricorrendo al suo *iudicium*, alla sua intelligenza, alla sua cultura (*emendatio ope ingenii* o *divinatio*). La correzione proposta dovrà essere, ovviamente, funzionale al senso, corrispondere all'*usus scribendi* dell'autore, e tale che sia giustificata la *genesì dell'errore*.

L'unico manoscritto che tramanda la *Cronica* di Dino Compagni legge a III 23: «Il re di Francia [...] opponendo e disertando i *giudici* per tòrre la loro moneta». In realtà il Compagni allude alle gravose imposte con le quali Filippo il Bello perseguì gli ebrei. Isidoro Del Lungo, editore dell'opera, corresse pertanto *giudici* > *giudei*. L'errore è giustificato da una lettura affrettata (*giud...*) e dalla confusione che nelle grafie antiche può nascere dal pressoché identico modo di scrivere *ei* e *ci* (Inglese, p. 54).

Qualora il testo non sia risanabile per *congettura*, l'editore segnalerà il passo guasto con due crocette (*cruces desperationis*).

Il ricorso a criteri non meccanici si rende necessario non solo nei casi in cui sia inapplicabile la *legge della maggioranza* – tutti i casi di tradizione bipartita, o quelli di tradizione tripartita i cui rami attestino ciascuno una lezione diversa –, ma anche quando lo *stemma* abbia intrinseche ragioni di debolezza, perché fondato su lezioni caratteristiche piuttosto che su errori manifesti (in realtà è più difficile di quanto non si creda identificare *errori congiuntivi* veramente sicuri e soprattutto in numero tale da escludere fortuite coincidenze), o perché i *testimoni* si raggruppano in modo incostante a causa di una contraddittoria distribuzione di *errori* e *varianti*. Ritornando allo *stemma* prima rappresentato, se C denuncia qualche *errore* e *lezione caratteristica* di A e B, allora è molto probabile che non derivi

soltanto da *b*, ma in qualche misura anche da *a*. Si è avuta, in questo caso, una *contaminazione* – una trasmissione cioè non più *meccanica* e *verticale* (quando ciascun copista riproduce direttamente e fedelmente il suo *modello*), ma *orizzontale* o *trasversale* (quando i copisti correggono il testo del loro *modello* confrontandolo, e dunque *contaminandolo*, con quello di un altro *esemplare*) –, situazione che nello stemma si rappresenta con una linea tratteggiata. Nell'esempio ipotizzato questa andrebbe da *a* a *C*, *testimone* indiziato, cui non si può più ricorrere con tranquillità per costruire maggioranze utili nella scelta tra *varianti equivalenti* (è un caso tipico questo di *recensione aperta*, davanti alla quale il filologo si trova ogniqualvolta la lezione dell'*archetipo* non possa essere ricostruita meccanicamente in base alla *legge della maggioranza*, come nei casi di *recensione* non contaminata, detta pertanto *meccanica* o *chiusa*). Il *metodo lachmanniano* entra in crisi, non essendo più utilizzabile lo *stemma*, e l'editore deve di necessità ricorrere ai *criteri interni* della *lectio difficilior* e dell'*usus scribendi*.

Solo apparentemente più semplice è il caso di un'opera che risulti tradita da un unico *testimone* (*codex unicus*), in quanto l'editore non può accettarne passivamente la lezione, consapevole che al suo interno potrebbero celarsi, al di là di *errori* manifesti, *innovazioni* rispetto all'*originale* che, in mancanza di termini di confronto, rischiano di passare per *lezioni autentiche*. L'editore si limiterà allora a *trascrivere* fedelmente il testimone, di necessità interpretandolo, se si tratta di un *manoscritto* o di una *stampa* antica (nel senso che procederà a sciogliere le *abbreviazioni* [caratteristica delle scritture antiche: ad esempio, *qñ* sta per *quando*], a dividere le parole, a introdurre la punteggiatura e altri segni diacritici necessari, inesistenti o non corrispondenti all'uso moderno), e quindi ad *emendarlo*, là dove necessario e possibile, ancora una volta ricorrendo alla sola arma del suo *iudicium*.

Indipendentemente dal numero dei *testimoni*, l'editore metterà in ogni caso il lettore nelle condizioni di verificare l'ipotesi – ché di questo ad ogni buon conto si tratta – di *edizione critica* da lui presentata. Informerà sui criteri seguiti nella *introduzione* o *nota al testo*, mentre nell'*apparato critico*, localizzato solitamente a piè di pagina, darà conto del materiale variantistico offerto dalla *tradizione*, in modo tale che in ogni momento e per ogni punto del testo il lettore abbia la possibilità di avere sott'occhio la situazione complessi-

va delle testimonianze e di controllare le scelte dell'editore critico. → L'*apparato critico* può essere di due tipi: *positivo* quando registra la lezione accolta nel testo e, dopo il segno], tutte quelle rifiutate, facendole seguire in entrambi i casi dalla *sigla* dei rispettivi *testimoni*; *negativo* quando non indica i *testimoni* della lezione accolta nel testo, ma soltanto quelli portatori delle lezioni da essa divergenti. Più economico, l'*apparato negativo* può tuttavia risultare spesso di consultazione faticosa. È buona norma comunque, sia nell'uno che nell'altro caso, limitarsi alle *varianti di sostanza*, scartando invece tutte le *varianti di forma*, cui si potrà riservare apposita trattazione nelle pagine introduttive. Per quanto riguarda gli *interventi congetturali* sul testo, essi saranno opportunamente visualizzati: le *espunzioni*, mediante parentesi quadre; le *integrazioni*, mediante parentesi uncinate; le *sostituzioni* e le *trasposizioni* riportando in *apparato* la lezione trädita. L'*edizione critica* potrà poi essere corredata volta a volta, a discrezione dell'editore e a seconda delle peculiarità della singola opera pubblicata, di un commento esplicativo, di una descrizione linguistica, di un glossario, questi ultimi due sussidi indispensabili per i testi volgari antichi.

Un esempio (Inglese, pp. 105 sg.): l'*apparato* a *Inferno* II, 60 («e durerà quanto 'l mondo lontana») secondo l'edizione critica della *Commedia* curata da Giorgio Petrocchi (Firenze 1966-1967).

60. *motto* Ash (poi var. *moddo*; per corr. *mondo*), *moto* Cha Eg (ma su rasura, e cioè *quanto > l moto lontana <*) Fi La Lau Lo Mart Parm Pr Rb Ricc Triv Tz Vat, *muoto* Mad; *fin chel mundo* Laur, *quantel mondo* Urb; e *lontana* Ham, *luntana* Mad Rb.

L'*apparato* del Petrocchi è un *apparato integrale*, nel senso che dà conto di tutte le varianti trädite dall'*antica vulgata* (una ventina di codici, degli anni 1330-1355), ma è un *apparato negativo*, in quanto non nomina i *testimoni* della lezione accolta a testo. I manoscritti che leggono *mondo* sono Co Ham Laur Pa Po Urb (solo due dei quali individuabili dall'*apparato*, dove sono presenti per altre varianti). Per giustificate esigenze documentarie Petrocchi sceglie di registrare in *apparato* anche varianti di sola forma (*moto*, *motto*, *muoto*; *lontana*, *luntana*). Le abbreviazioni sono le *sigle* usate dall'editore per designare i *testimoni* censiti (Ash, ad esempio, sta per il ms. Ashburnham 828 della Biblioteca Laurenziana di Firenze). Le parentesi acute inverse segnalano le lettere o parole riscritte

su *rasura* (soppressione di lettere o parole ottenuta raschiando il foglio con una lama).

3. L'edizione critica in presenza dell'originale

A differenza del *filologo classico* o del *filologo romanzo*, che non operano mai in presenza dell'*originale*, e possono solo ipotizzare che alcune *varianti adiafore* siano in realtà *varianti d'autore*, il *filologo italiano* si trova via via sempre più spesso – almeno dal Trecento in poi – a disporre di *materiale autografo* (manoscritto e/o, a partire dalla fine del Quattrocento, a stampa, perché alla stregua di testimonianze autografe devono considerarsi anche le *stampe* curate dall'autore). E può trattarsi non soltanto di un *autografo in pulito* che conserva la fase finale del testo, ma anche di più *autografi*, o di uno o più *autografi con varianti*, o di *autografi* e insieme di *copie* – siano esse manoscritti o stampe – che testimoniano fasi redazionali diverse. È questo il settore d'intervento tipico di quella che viene chiamata *filologia d'autore* (cfr. *infra*, § 5.2), una *filologia redazionale*, perché privilegia, rispetto a quello statico, il momento dinamico, creativo della scrittura letteraria; una filologia, quanto l'altra *di tradizione*, volta a ricostruire l'*originale* perduto, con suoi problemi e metodi peculiari, costringendo la varia fenomenologia del materiale, originale e non, di volta in volta disponibile a strategie ecdotiche complesse e differenziate.

Qualora la *recensio* accerti, ad esempio, l'esistenza di un *solo testimone autografo*, se questo è un *esemplare in pulito*, si procede sostanzialmente come nel caso di *tradizione a codex unicus*, ossia a *trascriverlo*, nel rispetto più assoluto degli usi grafici dell'autore, ed eventualmente, nel caso di errori sicuramente imputabili ad una svista, ad *emendarlo*; se si tratta invece di un *esemplare con varianti*, se queste attestano un processo elaborativo compiuto (*assenza di varianti alternative*), si procede come nel caso precedente, ma si registreranno in *apparato* – che pertanto, di contro a quello *di tradizione* detto *sincronico*, è chiamato *diacronico* – tutte le *varianti* rifiutate ordinate nei limiti del possibile cronologicamente. Al contrario in presenza di *varianti alternative*, indizio di uno stato di incompiutezza del testo, «e non importa [...] se l'incertezza riguarda porzioni esigue, o minime, del testo, o se invece coinvolga settori assai estesi, o addi-

rittura l'opera nel suo complesso», l'editore si farà «esecutore testamentario non più di un'ultima (e quindi unica) volontà dell'autore, ma, all'opposto, di una volontà non ancora definita e, comunque non espressa, con tutti i rischi che un'operazione del genere può comportare» (Bessi e Martelli 1984, p. 80). Rischi che aumentano, qualora di un testo a *tradizione d'autore* siano disponibili più testimonianze, corrispondenti a stadi diversi dell'elaborazione dello stesso, tali da configurare differenti *stesure* o persino differenti *redazioni* (nel caso di entità così lontane tra loro da risultare inconfondibili punto per punto). In tale situazione l'*edizione critica* – che una volta di più si conferma un mero strumento di lavoro – tenterà di identificare la redazione in cui si esprime la più matura volontà d'autore e di rendere leggibile nella maniera più chiara e rigorosa possibile, e a seconda del materiale pervenuto, il processo di *formazione* e di *elaborazione* dell'opera presa in esame. L'*apparato critico* potrà distinguere ulteriormente in questi casi, fissato un *testo base*, le *varianti* ad esso anteriori, dunque riguardanti la sua genesi (*apparato genetico*), da quelle posteriori, e dunque riguardanti la sua evoluzione (*apparato evolutivo*).

Un esempio (Stussi 1994, pp. 252-256): l'*apparato diacronico* a Montale, *I limoni*, vv. 1-10, secondo l'*edizione critica* E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980.

Dei *Limoni* di Montale si conserva un autografo con varianti presso il Fondo Manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia (= Ms¹); ne esistono altrove tre copie in pulito di poco posteriori (Ms², Ms³, Ms⁴). Il componimento è presente inoltre in tutte le edizioni di *Ossi di seppia*: Torino, Gobetti, 1925 (= Gob); Torino, Ribet, 1928 (= Rib); Lanciano, Carabba, 1931 (= Car); Torino, Einaudi, 1942 (= Ein¹).

- Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
5 fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

1-3. Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.] Ascolta, / i poeti laureati si muovono soltanto / tra <gli alberi> *le piante* dai nomi poco usati: / i ligustri, i bossi, o gli acanti ... Ms¹ Ascolta, / i poeti laureati si muovono soltanto / fra le piante dai nomi poco usati: / i ligustri, i bossi [bossi, Ms³ Ms⁴] o gli acanti ... Ms²⁻⁴ usati:] usati; Rib Car Ein¹ [*probabile svista tipografica*]

4-5. le strade che riescono agli erbosi / fossi] le strade che portano nei fossi / erbosi Ms¹⁻⁴

9. delle canne] *(dei canneti) [*prima di essere cassata con un frego a matita la lezione è espunta mediante parentesi tonde*] ^b = testo Ms¹

La necessità della citazione della lezione definitiva a testo chiusa da parentesi quadra nasce dal fatto che l'apparato dell'ed. Bettarini-Contini è collocato tutto in fondo al volume. Seguono le varianti accompagnate dalla sigla dei testimoni che ne sono portatori. Le lettere dell'alfabeto in esponente servono a distinguere varianti successive relative alla stessa lezione; ugualmente le parentesi aguzze segnalano la lezione cancellata, gli asterischi la variante che la sostituisce. Gli editori ricorrono anche a spiegazioni verbali (in corsivo) e scrivono *testo* in caso di «identità dell'ultima lezione scritta dall'autore con la lezione definitiva».

4. Cenni storici

Il *metodo del Lachmann* trovò dapprima applicazione in filologia classica, germanica e veterotestamentaria, quindi in filologia romanza, in particolare in Francia, dove fece tramontare l'uso di riprodurre un solo manoscritto ritoccandolo sulla scorta di altri. La prima edizione realizzata in ambito romanzo secondo questo metodo fu quella di Gaston Paris de *La vie de saint Alexis* (1872). Alla scuola del Paris si formò Joseph Bédier, che nel 1889 pubblicò il *Lai de l'Ombre* di Jean Renart seguendo il metodo lachmanniano, ma vent'anni più tardi, nel 1913, dopo aver più volte constatato l'impraticabilità operativa dello *stemma*, sviluppandosi la maggioranza dei testi romanzi in *tradizioni bipartite*, tali da costringere l'editore critico a scelte affidate esclusivamente al suo *iudicium* – col rischio di dar vita ad un testo nuovo, mai esistito realmente –, ripubblicò la stessa opera seguendo il criterio del *buon manoscritto* (scegliendo

cioè nella *tradizione*, e quindi riproducendo, il manoscritto *migliore*). Il metodo del Bédier ebbe successo, specie negli anni Trenta, anche se furono elaborati ben presto correttivi – l'obiezione era che il rispetto passivo di un solo codice poteva dare patente di autenticità a lezioni dovute non all'autore ma ai copisti –, come quello proposto da Alexandre Micha (1939), secondo il quale, stabilite anche solo in modo approssimativo le famiglie dei testimoni e fatta una gerarchia all'interno di ciascuna, si sceglieva come manoscritto-base il *manoscritto migliore* in assoluto, sottoponendolo però al controllo dei manoscritti migliori delle altre famiglie.

In Italia il *metodo del Lachmann* trovò i suoi primi seguaci sul finire dell'Ottocento: ne sono testimonianza l'edizione de *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino curata da Giuseppe Vandelli (1892-1900), e quindi quelle più mature del *De vulgari eloquentia* e de *La Vita Nuova* di Dante, allestite rispettivamente da Pio Rajna (1896) e da Michele Barbi (1907). Nonostante nei decenni successivi l'egemonia crociana determinasse da noi un clima poco favorevole alla filologia (la collezione laterziana degli «Scrittori d'Italia» diretta dal Croce pubblicava edizioni senza note e apparati critici), la scuola filologica italiana continuò ad esprimere studiosi del livello di un Santorre Debenedetti, di un Michele Barbi e di un Giorgio Pasquali – l'autore della famosa *Storia della tradizione e critica del testo* (1934) –, che pur non abdicando ad una impostazione di tipo lachmanniano, ne ammettevano i limiti naturali, insistendo sull'individualità dei problemi posti da ogni singola tradizione, rivendicando al filologo l'esercizio del *iudicium*, propugnando una filologia «integrale», «totale», capace di riconoscere l'importanza fondamentale dell'*interpretatio* già in sede di *recensio*, e soprattutto «nuova», perché attenta ad opere più moderne, caratterizzate da varianti d'autore e da stesure plurime.

Alla scuola del Barbi, ma anche del Pasquali, si sono formati filologi romanzi quali Gianfranco Contini, Aurelio Roncaglia, d'Arco Silvio Avalle, Cesare Segre, Alberto Varvaro, per fare soltanto qualche nome, con i quali si assiste al ritorno ad un quadro di riferimento sostanzialmente lachmanniano, per quanto riveduto e aggiornato; tendenza in Italia oggi largamente condivisa dagli editori di testi sia romanzi che umanistici e italiani. Si è affermata in particolare – per testi moderni e contemporanei – la *filologia d'autore*, grazie alla quale si è notevolmente allargato il campo di applicazione della *critica*

del testo, ma si è altresì rinsaldato il nesso con la *critica letteraria*, cui fornisce prezioso materiale di lavoro. Ha stentato invece ad affermarsi in Italia la *textual bibliography*, o *filologia dei testi a stampa*, che ha avuto invece un grande sviluppo nella cultura anglosassone, dove preminente è l'interesse per scrittori tramandati soprattutto da libri a stampa, come ad esempio Shakespeare.

Nell'ultimo decennio nuove frontiere si sono aperte anche alla *critica del testo* dall'uso del computer, ma se siamo ancora lontani dall'obiettivo di procedere con il suo aiuto a operazioni critico-testuali di tipo lachmanniano, è indubbio che il supporto informatico sia in grado di rendere più agevole e veloce molto del lavoro filologico preparatorio, lasciando così al filologo molto più tempo ed energie per tutte quelle scelte che richiedono ancora il suo *iudicium*.

5. Testimonianze

5.1. Scelte non meccaniche

Armando Balduino esemplifica attraverso un luogo dantesco la necessità di ricorrere a criteri interni (usus scribendi, lectio difficilior, ecc.) tutte le volte in cui la scelta tra varianti equivalenti non possa darsi sulla base dello stemma (ope codicum), applicando meccanicamente la legge della maggioranza.

Per larga parte [...] l'identificazione degli errori si impone da sé, in quanto si tratta di lezioni prive di senso, o che risultano inaccettabili per altri motivi (per un testo in endecasillabi, poniamo, sarà ovvio che, se è attestato un verso di otto sillabe, esso contiene una lacuna); per molti altri luoghi è lo stemma a fornire una guida sicura, rivelando come lezioni, che di per sé potrebbero anche essere accolte, si trovino in netta minoranza e vadano perciò respinte quali indebite innovazioni. In ogni tradizione, tuttavia, resterà un certo numero di lezioni, che non solo non si possono considerare con tutta evidenza erranee, ma hanno anche pari autorità stemmatica. In tali casi appunto – particolarmente frequenti nell'ambito di tradizioni bipartite [...] – la scelta tra le varianti risulterà problematica e dovrà avvenire, dopo un attentissimo esame, sulla base delle considerazioni che di seguito esponiamo.

Si accoglierà la lezione che meglio si adegua al senso generale del passo in questione, che, cioè, più chiaramente «risponde allo svolgersi del di-

scorso e conferisce più coerenza al ragionamento» [Brambilla Ageno 1984, p. 98].

Si rileggano, per es., questi versi del *Paradiso* (XV, 70-72):

Io mi volsi a Beatrice, e quella udio
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno
che fece crescer l'ali al voler mio.

Per il v. 71, molti e talora autorevoli mss., appartenenti tanto al gruppo α , quanto a β [i due *subarchetipi* della tradizione antica della *Commedia* secondo l'edizione Petrocchi], hanno una variante che introduce il verbo 'arrogere': per l'esattezza *arrosemi* Gv La Lan Lo Mart Pr Ricc Triv Vat, *arosemi* Po Tz, *arossemi* Pa, *arrosimi* Parm; tutti gli altri mss. (il sottogruppo *e* in β , Ash Co Ham più altri testimoni dei sottogruppi *b* e *c* in α) attestano *arrisemi*. Le risultanze stemmatiche non sono dunque tali da imporre una scelta perentoria e saranno quindi da invocare ragioni di carattere interno. La variante *arrisemi* – annota infatti il Petrocchi – «appare oggi preferita da tutti gli editori: *arrisemi un cenno*, mi sorrise 'un cenno', 'mi elargì sorridendo un cenno' (dove arridere usato transitivamente richiama le *sorrise parolette* di *Par.* I, 95), a danno della prima e certo non erronea lezione, 'mi aggiunse un cenno' (da *arrogere*) [...]».

Parimenti, oltre che del senso, sarà da tener conto di ogni altra esigenza (grammaticale, metrica, ecc.) che emerga dal contesto.

(da A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze 2001, pp. 162-164)

5.2. Varianti di tradizione e varianti d'autore

Alfredo Stussi introduce la filologia d'autore.

I testi letterari dell'Antichità classica e per gran parte quelli del Medioevo ci sono giunti non in originale (autografo o idiografo [*idiografo* è il testimone redatto sotto la diretta sorveglianza dell'autore]), ma in una o più copie il cui esame, volto a stabilirne l'attendibilità, consente, con un'appropriata metodologia, di risalire all'originale perduto, o quanto meno di formulare su di esso ipotesi ben motivate. A tal fine è fondamentale identificare le alterazioni dovute a copisti distratti, o poco scrupolosi, o inclini a introdurre modifiche ritenute a loro giudizio opportune; si arriva dunque sia a eliminare errori, lacune aggiunte arbitrarie, sia a scegliere con apposite procedure tra lezioni divergenti ma di per sé non

manifestamente erronee [...] Spesso però è difficile arrivare a conclusioni sicure, perché si contrappongono due (o anche più) lezioni ottime e assolutamente equivalenti, tanto da far nascere il dubbio che ciascuna risalga alla penna dell'autore: può essere successo, per esempio, che egli abbia dato da copiare un suo componimento e che poi abbia modificato l'esemplare in suo possesso facendolo trascrivere di nuovo in questa forma variata; conservandosi copie e del primo e del secondo tipo (ma possono aversi anche stadi ulteriori), ecco che ci troviamo di fronte a varianti prodotte non da copisti ma dall'autore medesimo [...].

Se invece di un'opera possediamo l'originale (autografo, idiografo, stampa sorvegliata dall'autore), la situazione cambia radicalmente perché non si tratta più di ricostruire un'entità scomparsa, ma di dar conto dell'esistente, con tutta la cura dovuta a ciò che senza dubbio dipende dalla volontà dell'autore. In originale si conserva spesso non solo la fase finale del testo, ma anche documentazione più o meno ampia della sua vicenda compositiva: per esempio, un manoscritto autografo con parole cancellate e sostituite da altre testimonianze il percorso compiuto per arrivare in quei singoli punti alla lezione definitiva. Questa documentazione è ben più ricca quando l'autore ha variato non solo alcune parole, ma anche ampi segmenti e ciò può essere avvenuto sia continuando a tormentare le pagine d'uno stesso manoscritto, sia allestendone qualcun altro dove proseguire più agevolmente il lavoro sul testo messo in pulito. Interventi ripetuti e massicci rendono spesso il punto d'arrivo assai distante dal punto di partenza, tanto che vien fatto di chiedersi se ci si trova davanti a un unico testo variato o non piuttosto a testi autonomi. Conviene allora stabilire preliminarmente che si parlerà di r e d a z i o n i diverse nel caso di entità così remote che ha senso confrontarle globalmente, non punto per punto. Nel caso che un sistematico confronto puntuale sia invece possibile, si parlerà di differenti s t e s u r e d'una medesima opera o, sottolineando l'esiguità della variazione, d'un'unica opera con varianti.

La «filologia d'autore» riguarda appunto i problemi editoriali posti dalla multiforme tipologia degli originali e si esercita soprattutto su testi d'età postmedievale, dato che allora aumenta la quantità di originali conservati e diventa sempre più frequente trovare, accanto alla redazione definitiva, abbozzi, minute e infine bozze tipografiche corrette.

(da A. Stussi, *Filologia d'autore*, in Id., a cura di, *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 287-289)

Bibliografia

Per un ulteriore approfondimento delle problematiche inerenti la teoria e la prassi ecdotica mi limito a segnalare alcuni più recenti manuali: d'Arco S. A valle, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1978² (1972); A. Roncaglia, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Bulzoni, Roma 1975; F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova 1984² (1975); A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze 2001³ (1979); R. Bessi e M. Martelli, *Guida alla filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1984; A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 1994; A. Stussi (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Il Mulino, Bologna 1998; G. Inglese, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Carocci, Roma 1999; B. Bentivogli e P. Vecchi Galli, *Filologia italiana*, Bruno Mondadori, Milano 2002. Non si può ovviamente prescindere da quelli che sono considerati i classici della disciplina: P. Maas, *Critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1980³ (1952; I ed. ted. 1927); G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1952² (1934), poi Mondadori, Milano 1974 e Le Lettere, Firenze 1988; H. Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1983² (1969; I ed. ted. 1964); L.D. Reynolds e N.R. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Antenore, Padova 1987, III ed. riv. (I ed. ingl. 1968).

Per la storia degli studi filologici fondamentale è S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Liviana, Padova 1981² (1962), rist. 1985. Si veda anche R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. IV, *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 141-243.

Un quadro dei problemi ecdotici relativi alla tradizione della produzione letteraria italiana dalle origini ai nostri giorni offrono C. Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Einaudi, Torino 1993; *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, Salerno, Roma 2001.

Per le scienze ausiliarie della filologia, quali la *codicologia* (che studia la tecnica di confezione, la struttura, la rilegatura del *manoscritto*), la *paleografia* (che ne studia la *scrittura*), la *bibliografia testuale* (che studia invece tutte le caratteristiche materiali del *libro a stampa*), può essere sufficiente il rinvio ad A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana* cit., vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 499-524; Id., *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, II ed. corretta e aggiornata, Carocci, Roma 2001 (1984); Id., *Breve storia della scrittura latina*, Bagatto libri, Roma 1992² (1989); A. Stoppelli (a cura di), *Fi-*

lologia dei testi a stampa, Il Mulino, Bologna 1987; *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, Forum, Udine 1999.

Su critica del testo e computer si veda G. Gigliozzi, *Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Bruno Mondadori, Milano 1996; *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999; R. Mordenti, *Informatica e critica dei testi*, Bulzoni, Roma 2001.

La traduzione letteraria

di Domenico Defilippis

1. L'età antica e cristiana

La traduzione afferisce alla sfera della comunicazione sia orale che scritta, e in questo secondo caso più propriamente pertiene all'attività letteraria in senso lato, di cui segue i diversi orientamenti ed esiti, propri di ciascun periodo storico e temperie culturale. La terminologia tecnica utilizzata per indicare l'azione del tradurre o colui che la compie o il risultato prodotto, oggi generalmente impiegata in funzione sinonimica, può fornire un'utile traccia per ripercorrere la storia della traduzione se indagata nella duplice prospettiva diacronica e sincronica.

Nel mondo greco le traduzioni non ebbero grande diffusione: il contatto con le altre civiltà richiesero al più l'intervento di un *ermeneùs*, cioè di un interprete, che fungesse da tramite fra parlanti lingue diverse; e la parola conserva attualmente nel suo significato l'idea originaria di «penetrare», «decifrare» il senso di un contesto che avvertiamo al primo impatto come estraneo, diverso, «barbaro» inteso nel suo valore primario, e quindi ignoto e incomprensibile.

Il mondo latino invece rivela un considerevole interesse per la traduzione, attivato dall'incontro con la speculazione condotta dalla cultura greca nelle varie discipline, sicché scorrendo l'elenco delle fonti adoperate nella compilazione in un'opera enciclopedica quale la *Naturalis historia* pliniana vi noteremo la significativa e preponderante presenza di *auctores greci*. *Interpretari*, *interpretes*, *interpretatio*, da cui derivarono nel XIV secolo per tradizione dotta le corrispettive forme volgari, si riferiscono all'ambito dell'oralità, mentre sul modello dei grecismi *metaféro*, *metabibàzo* e *metagràfo*, si