

Edizioni d'autore nell'epoca della stampa tipografica

a cura di Virna Brigatti, Antonio D'Ambrosio,
Emma Garroni, Valeria Guarna e Andrea Palermitano



Edizioni d'autore nell'epoca della stampa tipografica

a cura di Virna Brigatti, Antonio D'Ambrosio,
Emma Garroni, Valeria Guarna e Andrea Palermitano

Edizioni d'autore nell'epoca della stampa tipografica / A cura di Virna Brigatti, Antonio D'Ambrosio, Emma Garroni, Valeria Guarna e Andrea Palermitano. - Milano: Milano University Press, 2025. (QPEML;1).

ISBN 979-12-5510-301-1 (print)

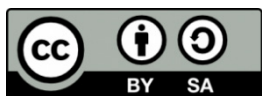
ISBN 979-12-5510-302-8 (PDF)

ISBN979-12-5510-303-5 (EPUB)

DOI 10.54103/qpempl.250

Quando non diversamente indicato, le pubblicazioni della collana Quaderni di Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria sono soggette a un processo di revisione esterno, vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida della collana.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2025

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

<i>Prefazione</i> , di Virna Brigatti	5
Michele Comelli, <i>I «profundi misteri de' libri sacri»: il «Furioso» dalle edizioni d'autore a paradigma ermeneutico per il poema eroico</i>	13
Valeria Guarna, <i>Il «Libro del Cortegiano» di Baldassarre Castiglione. Considerazioni per un'edizione d'autore</i>	45
Francesco Amendola, <i>L'epistolario di Pietro Bembo dai manoscritti all'edizione postuma</i>	71
Alessandro Vuozzo, <i>«Profonder tutto in linde stampe il mio». Note sulla prassi editoriale di Alfieri</i>	109
Barbara Tanzi Imbri, <i>Le stampe postume del IV e del V canto della «Mascheroniana» di Vincenzo Monti</i>	129
Viola Bianchi, <i>Un'edizione milanese della traduzione in latino dei «Sepolcri» di Ippolito Pindemonte</i>	175
Giulia Ravera, <i>Foscolo e i suoi editori, tra letteratura, giornalismo e riflessione critica</i>	199
Carmela Marranchino, <i>Tra le poesie non approvate dal Manzoni: la vicenda ecdotica dei «Versi improvvisati sopra il nome di Maria»</i>	257
Stefania Baragetti, <i>Carducci editore: la collaborazione alla Diamante di Gaspero Barbèra</i>	283
Virna Brigatti, <i>«Scrittori di libri» nell'editoria del Novecento</i>	319
Andrea Palermitano, <i>Una collana d'autore postuma: gli Oscar Mondadori Opere di Italo Calvino (1993-2023)</i>	345
<i>Indice dei nomi</i>	373

Prefazione
Virna Brigatti

Il primo volume dei *Quaderni* di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» (PEML) intende dare conto, fin dal nome della collana in cui si inserisce, di un percorso di studi, ricerche e attività che colloca le proprie radici in un periodo ormai lungo quasi dieci anni.

La collana dei *Quaderni* aveva avuto una prima identità editoriale, tra il 2016 e il 2020, proponendo in cartaceo i contenuti che la rivista PEML pubblicava e ancora pubblica on line in Open Access.¹ Quegli anni hanno attestato un momento di transizione, nel modo in cui proporre alla comunità scientifica i propri prodotti, mostrando il rapporto ancora importante con il formato a stampa.

Oggi, che la transizione digitale è decisamente affermata e più diffusa, è venuta meno la necessità di una rappresentazione su carta degli stessi contenuti, mentre si avverte più viva e vivace la volontà di ampliare e consolidare la possibilità di trasmettere, in pubblicazioni liberamente consultabili e scaricabili, i risultati di ricerca e di confronto accademico.

¹ <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index>.

Il volume *Edizioni d'autore nell'epoca della stampa tipografica* rappresenta precisamente la piena maturazione di questo passaggio, dando conto al contempo della storia di un lavoro collettivo.

All'origine, infatti, c'è la progettazione di un ciclo di seminari che si svolse presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (con il sostegno del Dipartimento di Studi Letterari filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano e del Dipartimento di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), nel quadro delle attività della Scuola di Alta formazione in Filologia moderna, tra la primavera del 2022 e quella del 2023, a cura di Stefania Baragetti, Virna Brigatti e Simona Brambilla (quest'ultima in rappresentanza anche della rivista «SteFi. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana»,² che a sua volta, insieme a PEML, sosteneva l'iniziativa). Il ciclo di incontri si era avviato con una tavola rotonda dedicata appunto alle *Edizioni d'autore tra manoscritti e stampe*, a cui parteciparono Simona Brambilla, Alberto Cadioli, Paolo Chiesa, Stefano Martinelli Tempesta, Roberto Tagliani, con la coordinazione di Giuseppe Frasso. A questi poi seguirono le sezioni dedicate ciascuna a questioni più puntuali, quali: *Il tradimento dell'ultima volontà dell'autore*. Riflessioni sulle edizioni postume, in cui si collocavano gli interventi di Francesco Amendola, Carmela Marranchino e Barbara Tanzi Imbri; *Letterati (e) editori tra Settecento e Ottocento*, in cui trovavano spazio le relazioni di Alessandro Vuozzo, Giulia Ravera, Viola Bianchi, Stefania Baragetti; *Il libro manoscritto d'autore*, in cui intervenivano Roberta di Giorgi, Barbara Pagliari, Chiara Azzolini, Cecilia Sideri; *Leggere le edizioni: Cinquecento e Novecento a confronto*, con gli studi di Michele Comelli e Andrea Palermitano; *La coscienza dell'autore di fronte alla stampa*, in cui prendeva forma un confronto tra le osservazioni di Valeria Guarna e quelle di Virna Brigatti; e infine una ulteriore tavola rotonda su *Il libro digitale e i nuovi contorni peritestuali*, con gli

² <http://www.studierudizionefilologia.it/stefi/it/>.

interventi di Roberto Antonelli, Gino Roncaglia, Francesco Pecoraro, Isotta Piazza, Emmanuela Carbé, e la moderazione di Paola Italia.³

Gli interventi Sette e Ottocenteschi proposti in quelle occasioni sono stati pubblicati nel numero 7(2022) di PEML,⁴ proponendo un primo momento di rivalorizzazione su base di omogeneità cronologica.

Questo principio ha poi suggerito la possibilità di rafforzare il riordinamento in senso diacronico dei contributi presentati in sede seminariale e in questo modo sono ora riproposti in questo volume⁵ (dopo essere stati revisionati dai loro autori), quelli già editi accanto agli altri ancora inediti. L'attuale nuova struttura di indice consente di decifrare un percorso storico e concettuale su cui ora si intende portare l'attenzione.

Leggendo in continuità i saggi riuniti sotto il titolo complessivo di *Edizioni d'autore*, è infatti possibile considerarli capitoli di una storia – condotta per singoli casi di studio, che coinvolgono alcuni dei maggiori scrittori italiani – del «rapporto di scrittura»⁶ e del rapporto con le modalità della produzione tipografica, tenuti dagli autori con i propri testi e con i propri libri. In questo orizzonte è sempre coinvolta la relazione con gli stampatori, con gli editori e con tutte le varie figure di mediazione che intervengono nelle diverse fasi della lavorazione libraria. Inoltre, l'attenzione può essere rivolta in modo specifico alle edizioni allestite sotto il diretto controllo autoriale, oppure è possibile ragionare sulle caratteristiche dei volumi postumi, i quali non sono più d'autore in senso filologico ed ermeneutico, ma sono dell'autore in termini di paternità formale, stando alle attribuzioni del frontespizio potremmo dire, ma non necessariamente anche per l'effettivo statuto testuale.

³ Un sintetico resoconto di questo incontro è ora disponibile on line, con adattamento del titolo: Irene Soldati, *Cronaca della tavola rotonda 'Il libro digitale e le nuove prospettive editoriali' (Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2023)*, n. 9, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2024, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/27940>.

⁴ <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/issue/view/1834>.

⁵ Sono programmaticamente esclusi i contributi che nel ciclo di incontri in Ambrosiana erano stati dedicati al codice manoscritto, poiché estranei al perimetro di pertinenza di PEML: ci si concentra, quindi, solo sulle questioni che coinvolgono l'era tipografica, dall'antico regime al contemporaneo sistema editoriale.

⁶ Da qui in avanti le parti di testo virgolettate sono estratte dai contributi del presente volume, ma non si riporta in questa prefazione ogni relativo riferimento bibliografico.

All'interno di questo campo d'indagine, che va dal XVI all'inizio del XXI secolo, nei diversi contributi si riconoscono continuità e divergenze, similarità e scarti, ma emerge in modo sicuro una progressione coerente in termini di stabilizzazione, codificazione e consapevolezza dei ruoli professionali, delle competenze e delle strutture organizzative coinvolte nei mestieri del libro e nelle curatele dei testi.

Le questioni ricorrenti riguardano ad esempio i processi e i modi della canonizzazione editoriale e della diffusione delle opere di autori considerati, per la propria epoca, classici contemporanei, presso un largo pubblico di lettori non necessariamente letterariamente alfabetizzati, misurando quindi le condizioni del successo non solo delle singole opere, ma anche dei generi letterari da queste rappresentati ed eventualmente innovati o ridiscussi. Su questi presupposti si possono valutare i gradi di successo e durata di opere e autori nel corso del tempo, sia lungo la traiettoria dell'editoria di consumo, sia lungo la traiettoria dell'editoria colta, misurabile, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, anche in rapporto con la progettualità di collana.

Questi aspetti si riconoscono sulla base dell'interazione del testo con la sua propria confezione editoriale, innanzitutto da un punto di vista grafico-tipografico, dalla quale può dipendere una valorizzazione estetica e/o culturale: la forma dell'edizione di un'opera introduce sempre condizioni di leggibilità e interpretazione sue specifiche, connesse anche con l'eventuale introduzione di scritti storico-critici negli spazi peritestuali e con la specifica fisionomia di questi stessi.

Tutto ciò mette in evidenza quanto sia stata importante nel corso dei secoli la partecipazione di tipografi e editori non solo al processo della trasmissione testuale, ma anche al «processo creativo delle opere»: in questo secondo caso si osserva con particolare attenzione l'interferenza prodotta dal lavoro del «curatore editoriale», la figura forse più di ogni altra soggetta a evoluzione e progressiva codificazione professionale. Risulta infatti evidente come ci siano state fin dai primi tempi della stampa manuale persone che, in virtù delle loro competenze letterarie e di un rapporto privilegiato o con gli autori o con i tipografi-stampatori, ricevevano o si assumevano il compito di revisionare i testi e prepararli per poi passare alle fasi della composizione in piombo e dell'impressione. Una attività di questo tipo però, durante i secoli dell'antico regime tipografico, non era solitamente regolata

in termini contrattuali stabili, poteva essere del tutto estranea a qualsiasi forma di riconoscimento economico e anche simbolico; poteva in alcuni casi essere indicata al lettore attraverso la formula diffusa sui frontespizi, in cui si dava conto del fatto che il volume fosse stato «con ogni diligenza corretto», ma non corrispondeva a un preciso statuto professionale. Ciò in particolare per quanto riguarda interventi ascrivibili a quelli che oggi sono riconosciuti ai cosiddetti *curatori* (più o meno filologi); un po' meno occasionale invece la presenza di un correttore di tipografia, che poteva ricoprire funzioni diverse, dall'allestimento di un antografo di stampa alla correzione delle bozze in senso stretto, il quale poteva avere un rapporto continuativo con lo stampatore, ma non necessariamente una vicinanza elettiva agli autori delle cui opere si occupava.

Queste figure diventano invece, nel corso della seconda metà dell'Ottocento e indiscutibilmente nel Novecento, pienamente riconoscibili e identificabili per competenze e formalizzazione contrattuale dei ruoli, per due ragioni precise. Primariamente, le collaborazioni di intellettuali e letterati con quelli che ormai sono editori, nel senso più pieno e modernamente inteso della parola, tendono a essere sempre più amministrate dal punto di vista legale ed economico, creando innanzitutto continuità nella progettazione di collane o altre tipologie di piani editoriali. In questi termini si può iniziare a parlare di «letterati editori» e la loro azione per quanto riguarda la definizione le caratteristiche della casa editrice con cui lavorano. Inoltre, gli editori stessi assumono progressivamente una funzione intellettuale, che li pone al centro non solo della vita produttiva delle imprese librarie, ma anche della costruzione dell'identità culturale del proprio tempo.

Accanto a ciò, secondariamente, con il XX secolo ormai pienamente avviato, si riconosce il costituirsi di un ambiente in cui condurre e coordinare il lavoro editoriale, ossia è la redazione, un luogo fisico innanzitutto, previsto e organizzato all'interno delle aziende, e dedicato esplicitamente alla lavorazione dei testi. Qui si svolgono in modo regolamentato quelle azioni di sistemazione della scrittura, dell'uniformazione a quelle che si sono costituite come norme redazionali della singola casa editrice, di eventuali riscritture e ristrutturazioni testuali (oggi definite anche con il

termine convenzionale di *editing*), che consentono di protrarre – in alcune occasioni – la fase delle genesi dei testi fino alle ultime bozze di stampa.

Le implicazioni filologiche di queste trasformazioni storiche dei mestieri del libro sono ormai chiarissime e i contributi qui proposti confermano le premesse teoriche e metodologiche sostenute dalla comunità scientifica e ampliano ulteriormente il panorama degli studi.

Mentre si trasforma la gestione dei passaggi di lavorazione, comuni a qualsiasi epoca considerata, restano alcuni elementi che coinvolgono più esclusivamente dimensioni critiche e interpretative: per esempio il modo in cui le diverse figure dei correttori, curatori, redattori, *editor* agiscono nella costruzione di testi o anche, in alcuni casi, macrotesti che possono interferire con le tipologie di genere delle opere, con la loro possibilità di lettura e diffusione, e soprattutto con l'identità del loro autore. Il legame tra i processi di stampa e il costituirsi delle identità autoriali è infatti un'altra importante traiettoria che emerge in questo volume: la questione coinvolge la diretta ed esplicita volontà degli scrittori che manifestano una precisa idea non solo di poetica, di letteratura, di scrittura, di stile e di testualità, ma anche una precisa idea delle caratteristiche dell'oggetto libro in cui la loro creatività si manifesta concretamente. Questa dimensione è riconoscibile fin dai primi decenni del Cinquecento, nei casi in cui gli autori instaurano una intensa partecipazione al lavoro tipografico, e si rafforza in modo sempre più significativo, fino a quando nel Novecento alcuni di loro diventando funzionari interni agli organigrammi aziendali, con ruoli e responsabilità decisionali sui libri propri e altrui. La coscienza autoriale nei confronti non solo del proprio testo, ma anche delle dinamiche della produzione e poi della diffusione delle opere letterarie è al centro di tutti i casi di studio qui affrontati.

Si tratta di fenomeni non sempre lineari e concordi: non mancano infatti gli scontri tra scrittori e editori, nel costante e continuo tentativo di definire competenze e pertinenze; scontri che a volte superano i confini della presenza biografica dell'autore e intercettano le modalità di lettura e ricezione dei testi suggeriti dai critici: in alcune circostanze, infatti, la voce del curatore (critico, direttore di collana, letterato editore) può prevaricare la voce dell'autore, sia in direzione interpretativa, sia in direzione testuale, laddove in molti casi sulle ragioni della filologia prevalgono ragioni di tipo militante, culturale o politico, legate alla stretta contemporaneità in cui

una edizione vede la luce. Anche in questi casi, i metodi filologici restano la bussola che consente di dirimere i nodi più aggrovigliati della vita storica dei testi.

Infine, nel lungo percorso rappresentato dai capitoli del presente volume, sono portate programmaticamente al centro dell'attenzione problematiche di tipo ecdotico, relative ai modi in cui ripubblicare oggi i testi letterari del passato più o meno lontano: sono quindi posti diversi interrogativi che coinvolgono, ad esempio, il rispettivo grado di autorevolezza di manoscritti e stampe, se entrambi autoriali; la necessità di separare i diversi momenti della storia (compositiva, redazionale, editoriale) dei testi; l'accessibilità dei documenti a disposizione degli studiosi e le conseguenze di questa condizione nella prassi ecdotica; il valore che la materialità dei testimoni acquisisce nelle diverse fasi della storia; le espresse o meno volontà di stampa degli autori; i tradimenti delle loro intenzioni e le complessità delle edizioni postume; le interferenze tra le volontà d'autore, manifestate anche in termini di tradizione, e quelle dei curatori, a loro volta snodo determinante della trasmissione; la vita diacronica dei testi e delle parole, e quindi delle carte e dei libri su cui si sono depositate.

Si afferma in definitiva quanto l'analisi delle questioni ecdotiche – in qualsiasi punto della storia dell'attività di un autore si collochino – si ponga sempre a fondamento dell'identità stilistica, estetica, letteraria, non solo dell'opera e dell'autore coinvolto, ma anche dell'identità culturale dell'intera epoca cui appartengono.

*Il Furioso e i «profundi misteri de' libri sacri»:
dalle edizioni d'autore a paradigma
ermeneutico per il poema eroico*
Michele Comelli

La storia dell'*Orlando furioso* e della sua fortuna è in buona parte una storia di edizioni. Da un lato, le vicende del poema sono scandite dalle tre edizioni d'autore, pubblicate nel 1516, nel 1521 e nel 1532, che mostrano più o meno chiaramente gli sviluppi della poetica ariostesca, le cui continuità e rotture andranno messe in relazione con gli scartafacci superstiti e con gli altri progetti contigui al *Furioso*.¹ Dall'altro lato, come forse è meglio noto solo a un pubblico di specialisti, la fortuna critica del *Furioso* passò, anche e soprattutto, attraverso alcuni progetti editoriali che determinarono, secondo una formula coniata da Daniel Javitch oramai più di trent'anni

¹ All'interno della bibliografia sterminata sul *Furioso*, mi limito a rimandare per un quadro dei percorsi compositivi agli studi di Alberto Casadei, con bibliografia pregressa: Alberto Casadei, *La strategia delle varianti*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, e Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso»* [1993], Bologna, il Mulino, 2001; ma anche, da ultimo, Alberto Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 15-19.

fa, una vera e propria ‘canonizzazione’ del *Furioso*.² È opportuno infatti ricordare che le strategie editoriali attuate sul poema ariostesco (e più in generale sul poema cavalleresco) non solo accompagnarono ma interagirono col dibattito critico sul poema eroico, almeno fino alle prime edizioni della *Gerusalemme liberata*. Le vicende del poema tassiano rappresentano poi l’ultimo atto, il più tormentato, di un percorso che si era avviato oltre cinquant’anni prima, quando Ariosto aveva deciso, con acuto piglio imprenditoriale, di fare del suo poema, nato per un contesto di fruizione cortigiana, una delle prime edizioni d’autore.

Proveremo qui a ripercorrere sommariamente le tappe di un processo che, se da un lato ha determinato una lettura faziosa del poema ariostesco,³ dall’altro – ed è quanto si vorrebbe mettere in rilievo – ha polarizzato e influenzato attivamente le forme della poesia narrativa tardo cinquecentesca.

Questa storia di edizioni del *Furioso* ha offerto svariati punti di osservazione alla critica, dallo studio iconografico al dibattito poetico tra *epos* e romanzo, alle vicissitudini dei singoli editori e delle loro strategie editoriali, ai paratesti, e così via. Ciò che interessa indagare in questa sede non è tanto come questi elementi abbiano contribuito alla trasformazione in ‘classico’ del *Furioso* (un processo già ben illustrato da Javitch, appunto), quanto se e come essi abbiano contribuito alla fondazione di un genere, il poema eroico della seconda metà del Cinquecento, sul piano della riflessione po-

² Cfr. Daniel Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’«Orlando furioso»* [1991], traduzione italiana a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999. Per un quadro più ampio sulla lunga vicenda editoriale del poema cavalleresco si rimanda anche al datato ma fondamentale Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, s.d. [1904]; oltre a Javitch, altri punti di riferimento sul genere sono Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987; Neil Harris, *Bibliografia dell’«Orlando innamorato»*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1988-1991, 2 voll.; Klaus W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell’«Orlando furioso» nel Cinquecento* [1987], traduzione italiana a cura di Hans Honnacker, Ferrara, Panini, 2004; Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2006; Boiardo, *Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007; *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo editore, 2016. Più in generale sulle edizioni cinquecentesche resta poi imprescindibile Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

³ Cfr. soprattutto Hempfer, *Lecture discrepanti*, cit.

etica e sul piano del confezionamento editoriale. A tal fine, si metteranno in dialogo le principali edizioni cinquecentesche del *Furioso* con alcuni esperimenti romanzeschi ed eroici che preludono al poema tassiano, e più che agli apparati illustrativi delle edizioni, già ampiamente studiati dalla critica,⁴ si presterà attenzione agli apparati allegorico-interpretativi.⁵

È forse opportuno preliminarmente rimarcare che il processo di contaminazione e sovrapposizione tra poema cavalleresco in ottave e tradizione epica classica affondava le sue radici ben prima di Ariosto, in quella «galassia cavalleresca»⁶ che già lungo il Quattrocento aveva reso pressoché inscindibile la narrazione delle gesta cavalleresche e l'*epos* classico. Se allora è vero che l'introduzione di commenti, tavole e illustrazioni assimilarono il poema di Ariosto al formato dei libri classici latini e volgari, trasformato-

⁴ Si ricordano almeno Ugo Bellocchi, Bruno Fava, *L'interpretazione grafica dell'Orlando furioso*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961; Enrica Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'Orlando furioso*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114; ma mi riferisco in particolare al progetto ERC Advanced Grant 2011 *Looking at words through images. Some case studies for a visual history of Italian literature*, coordinato da Lina Bolzoni presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, che ha dato vita ai siti www.galassiaariosto.sns.it e www.orlandofurioso.org (entrambi i siti, irraggiungibili negli ultimi anni, dovrebbero finalmente tornare accessibili attraverso la piattaforma www.ludovicoariosto.org della Sapienza); al progetto afferiscono anche i volumi *Tra mille carte vive ancora. Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; e *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del «Furioso» dal libro illustrato al web*, Roma, Donzelli editore, 2017. Per uno sguardo più dettagliato sulla fortuna del tema si veda Ilaria Andreoli, *L'«Orlando furioso» «di figure adornato» (1516-2016). Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco*, «L'illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato», I, 2017, pp. 127-148.

⁵ Non che i paratesti non abbiano ricevuto attenzione da parte della critica (penso ad esempio allo studio sulle prefazioni di Guido Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche*, in «Quasi un picciolo mondo»: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982, pp. 13-22; o alla più ampia ricostruzione di Sberlati sul dibattito post ariostesco partendo proprio dai commenti che accompagnarono le edizioni del *Furioso*: Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001), ma solo Guido Sacchi – mi pare – si è posto il problema di una prospettiva comparativa tra i vari prodotti editoriali (Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, cit., pp. 27-61). Per l'esegesi allegorica e faziosa del *Furioso* nel corso del Cinquecento, il punto di riferimento resta Hempfer, *Lettture discrepanti*, cit., pp. 231-255.

⁶ Anna Maria Montanari, Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea, 2022, p. 15.

dolo in quel tipo di 'libro universitario' (didascalico e didattico, accessibile a un pubblico più ampio e con chiaro intento pedagogico) già in voga nel Medioevo e che anche Boccaccio aveva in mente nel confezionamento dei suoi autografi del *Decameron* e – per restare in ambito cavalleresco – del *Teseida*; dall'altro lato è altrettanto vero che questa assimilazione era in parte potenzialmente intrinseca a un genere che, in quanto settore trainante dell'editoria di consumo (per il suo successo e per la sua riproducibilità), favorì precocemente la partecipazione di tipografi ed editori al processo creativo delle opere e che da qualche tempo, proprio perché in grado di assorbire in sé *epos*, mito classico e pure cronache contemporanee, andava cercando un suo 'classico'.⁷ Il *Furioso* riusciva a raccogliere in sé tutte queste istanze.

Ma veniamo alle tappe di questo percorso editoriale, partendo appunto dalle tre edizioni d'autore, che pur nel loro confezionamento ancora elementare si rivelarono immediatamente dei successi.

Dopo un'elaborazione decennale, Ariosto nel 1515 si mise al lavoro per dare alle stampe il suo poema in 40 canti presso l'editore Giovanni Mazzocchi da Bondeno, attivo a Ferrara da tempo e che, fra le altre cose, aveva qualche anno prima stampato anche un'edizione del *Mambriano* di

⁷ È opportuna qualche cautela nell'etichettare i libri di cavalleria come semplice letteratura di consumo: lo studio, per esempio, condotto da Cristina Dondi e Neil Harris sul *Zornale* del libraio veneziano Francesco de Madiis, che registra vendite e rifornimenti degli anni Ottanta del Quattrocento, attesta non solo l'ampio smercio di libri di cavalleria, ma anche il fatto che essi spesso erano venduti insieme al Petrarca o al Dante con commento, piuttosto che con le varie opere di Boccaccio, o ancora con l'*Ars amandi* di Ovidio, ma anche con testi di carattere religioso, oppure con testi scolastici, come il commento di Donato (poiché gli stessi libri di cavalleria erano frequentemente utilizzati in ambito scolastico): erano dunque parte integrante della circolazione e della cultura libraria. È poi vero che il libro di cavalleria svolse a fine Quattrocento il ruolo cruciale di «attrarre i lettori meno entusiasti», di «conquistare nuovi lettori [...] parcheggiati ai bordi dell'alfabetismo», ma ciò significò anche traghettarli verso una letteratura alta (Cristina Dondi, Neil Harris, *I romanzi cavallereschi nel «Zornale» di Francesco De Madiis*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 251-299: p. 268). E ancora il saggio conferma che quanto sopravvive oggi fornisce un quadro solo parziale della complessità del mondo editoriale quattrocentesco, con il suo dinamismo; ciononostante, strumenti come l'ISTC (*Incunable Short Title Catalogue*) per il Quattrocento ed Edit16 (*Censimento Nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*) per il Cinquecento permettono oggi di formulare ipotesi attendibili sul ruolo del mondo editoriale per la storia letteraria.

Francesco Cieco da Ferrara.⁸ Per l'edizione venne chiesta ottima carta per una tiratura di circa 1.300 esemplari e il libro usciva il 22 aprile 1516⁹ con una «veste grafica [...] semplice ma accurata»,¹⁰ in linea con gli altri titoli cavallereschi dell'epoca. Mancavano le illustrazioni, che accompagnavano già diversi 'libri di battaglia' primo cinquecenteschi veneziani, o i capilettera miniati; l'unico elemento paratestuale era l'impresa ariostesca del «pro bono malum». È bene per altro ricordare che a quell'altezza cronologica Ariosto stava sostanzialmente dando alle stampe un testo che era sorto ed era stato fruito in un contesto di corte ben determinato e circoscritto, e anche la sua struttura narrativa di allora trovava una sua più coerente giustificazione in quel contesto.¹¹

La seconda edizione del poema usciva nel febbraio 1521 presso il mal noto stampatore di origine milanese Giovanni Battista della Pigna.¹² L'edizione doveva essere preparata in poche settimane tra la fine del 1520 e il gennaio 1521, con gran sollecitudine, come attesta il lungo *Errata*. In questo caso la tiratura fu più contenuta, forse di 500 esemplari. Come prometteva il titolo, il testo era stato «con molta diligentia [...] corretto» da Ariosto, che aveva sostituito 11 ottave e corretto ben 2.912 versi, ma senza stravolgerne l'assetto (per lo più era intervenuto su errori, ma in generale anche su forme padane, latinismi, vocaboli triviali o comici).¹³ Anche in questo caso la *mise en page* era sobria ma sostanzialmente elegante, in linea

⁸ *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano composto per Francisco Cieco da Ferrara*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi da Bondeno, 1509. Nella citazione dei titoli e dei testi cinquecenteschi si rispettano criteri conservativi; mi limito a pochi ammodernamenti relativi ad accenti, apostrofi, unione e separazione delle parole, scioglimento delle abbreviazioni e distinzione tra *u* e *v*.

⁹ *Orlando furioso de Ludovico Ariosto da Ferrara*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi da Bondeno, 1516. Il testo è oggi disponibile in edizione: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di Marco Dorigatti, Olschki, Firenze, 2006; e nell'edizione commentata Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.

¹⁰ Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, cit., p. 16.

¹¹ Per una ricostruzione delle vicende compositive del primo *Furioso* si veda Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

¹² *Orlando furioso di Ludovico Ariosto ristampato et con molta diligentia da lui corretto*, Ferrara, Giovanni Battista della Pigna, 1521.

¹³ Sui passaggi dall'edizione del 1516 a quella del 1521 si veda Casadei, «*Il percorso del Furioso*», cit.

con le edizioni dei libri di battaglia coevi; mancavano invece elementi paratestuali.

La terza e ultima edizione è un'edizione molto più curata e lussuosa, stampata il 1° ottobre 1532 da Francesco de' Rossi da Valenza, dopo un attento lavoro di correzione a opera dello stesso Ariosto. L'edizione – è stato notato – pare risentire del nuovo clima 'imperiale', successivo ai fatti di Pavia, al sacco di Roma e all'incoronazione di Carlo V a Bologna, come testimonierebbe anche il ritratto di Ariosto preparato da Tiziano Vecellio.¹⁴ Nel frattempo, erano uscite le *Prose della volgar lingua*, a cui Ariosto adattava il poema. Anche le aggiunte, squisitamente letterarie, si contraddistinguono per il tono elevato (senza elementi comici) e per l'intento morale, nonché per una prospettiva italiana, se non europea, come confermano l'episodio di Leone e Ruggiero e la rielaborazione dell'approdo in porto del poeta. Insomma, il *medium* della stampa (in un momento in cui la diffusione manoscritta dei testi era ancora concorrente) aveva già influenzato le scelte di Ariosto, che in qualche modo aveva modificato (forse anche snaturato) il suo prodotto originario.

È solo il caso di ricordare, a conferma della vivacità del quadro, che Ariosto aveva probabilmente in mente una quarta edizione¹⁵ e che ancora oggi (esattamente come lo era nel Cinquecento) la collocazione dei frammenti, come i *Cinque canti*, le ottave della Storia d'Italia e quelle dello scudo della regina Elisa, resta un problema insoluto e forse «insoluble», come decretava già Henry Hauvette a proposito dei *Cinque canti*.¹⁶

Se questo può essere, a grandi linee, il quadro delle edizioni d'autore, il processo di canonizzazione del *Furioso* passò però anche per altre strade: tra 1524 e 1531 uscivano, ad esempio, circa 15 edizioni non autorizzate

¹⁴ Casadei, *Nota sulle tre redazioni*, cit., p. 18, ma sulla terza edizione si veda almeno Connor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

¹⁵ In una lettera a Federico II Gonzaga del 15 gennaio 1532, Ariosto riferiva che «se hora ho aggiunto da quattrocento stanze al detto libro, spiero all'altra addizione di aggiungerne molte più» (si cita la lettera da Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 835).

¹⁶ Su questi aspetti si veda almeno Riccardo Bruscaagli, *I «Cinque canti» dell'Ariosto*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 19-52.

dall'autore (tra Milano, Venezia e Firenze) a conferma sia di un precoce successo sia della ricettività del mercato editoriale.

Già in questa prima fase si delinea il protagonismo degli editori veneziani che sul *Furioso* (e sugli altri poemi) sperimentavano le più svariate soluzioni editoriali sul piano grafico, paratestuale e materiale: nell'edizione veneziana in ottavo «del provido huomo Sisto libbraro al libro» dell'agosto 1526 appariva una prima xilografia divisa in quattro riquadri con episodi della follia di Orlando;¹⁷ è però a Niccolò Zoppino che si deve la prima edizione illustrata del *Furioso* nel 1530, dunque ancora vivente l'autore: ognuno dei quaranta canti del poema veniva accompagnato da un'illustrazione. Che si trattasse di un prodotto seriale lo dimostra il fatto che diverse xilografie usate nell'edizione del *Furioso* del 1530 venivano reimpiegate nel 1535 nell'edizione della *Marfisa* di Aretino.¹⁸ Nel 1536 Zoppino dava poi alla luce una nuova edizione del *Furioso*, allineata con l'ultima edizione d'autore, aggiungendo al corredo già utilizzato le incisioni necessarie a completare il set e accompagnando il testo con *Notationi* variantistiche ad opera di Marco Guazzo, secondo una prassi condivisa anche da altre edizioni di quegli anni (per esempio la Bindoni-Pasini del 1535 su cui torneremo). Lo stesso Zoppino, nel 1537, un anno dopo il *Furioso*, dava alle stampe la prima prova cavalleresca di Ludovico Dolce,¹⁹ i *Dieci canti di Sacripante*, riutilizzando di nuovo il set di xilografie usate per la *Marfisa* e per il *Furioso*: non si trattava della prima edizione del poema di Dolce, i cui primi *Cinque canti* erano stati pubblicati nel 1535 da Maffeo Pasini sempre a Venezia, in un'edizione andata alle stampe contro la volontà dell'autore, e poi era apparso in dieci canti ancora da Pasini nel 1536 e sempre nel 1536 anche da Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio. Il *Sacripante* avrebbe goduto di un discreto successo editoriale per oltre un decennio, ma il suo vero merito, come esplicitava la lettera dedicatoria di

¹⁷ Per un quadro e una descrizione bibliografica delle principali edizioni illustrate del *Furioso* si veda Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, in «Tra mille carte vive ancora», cit., pp. 13-58.

¹⁸ *Tre primi canti di Marfisa del divino Pietro Aretino. Nuovamente stampati et historiati*, Venezia, Zoppino, 1535.

¹⁹ Sulla figura di Dolce, si vedano Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XL, 1991, pp. 399-405, e *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi*, I. *Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

Dolce a Pietro Zeno a partire dalle edizioni in dieci canti del 1536, era di fondare il culto di Ariosto (paragonato a Michelangelo) e dell'imitazione ariostesca, la 'maniera ariostesca'.²⁰

Il *Furioso* dello Zoppino andava pertanto ad aggiungersi a un ricco catalogo di poemi narrativi illustrati, che comprendeva, fra l'altro, il volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane di Niccolò degli Agostini (1522), le continuazioni dell'*Inamoramento de Orlando* dello stesso Agostini (1521, 1528, 1533), una versione in prosa dell'*Eneide* (1529) e il *Morgante* di Luigi Pulci (1530-31). Più che un successo del *Furioso* dunque si trattava di un successo del genere dei 'libri di battaglia', che promuoveva il proliferare di epigoni, per quanto prodotti di consumo. È però un dato di fatto che sia la *Marfisa* di Aretino sia il *Sacripante* di Dolce si proponevano come *sequel* del *Furioso*, a riprova che il poema ariostesco si era immediatamente configurato come il tanto atteso 'classico' del genere. E tale affermazione è attestata d'altra parte dalle prime polemiche che il *Furioso* aveva innescato, di cui dava testimonianza un'*Apologia* di mano ancora di Ludovico Dolce pubblicata in appendice all'edizione Bindoni-Pasini del *Furioso* del 1535.²¹ Si trattava del primo concreto atto della canonizzazione del poema ariostesco.

L'edizione che però ha più interessato la critica è quella pubblicata nel 1542 da Gabriele Giolito de' Ferrari, ancora una volta con la collaborazio-

²⁰ Nella dedicatoria Dolce si dichiarava insoddisfatto dell'inadeguatezza della sua opera, indicando in Ariosto il punto di arrivo: «Se anchora non trovarete nei miei versi quell'altezza del dotto, et felice stile dell'Ariosto il quale sequito: et quella grandezza de' soggetti: né vi parrà di sentir il terror delle armi, et la dolcezza usata da lui in describer diversi amori: iscusatemi, ch'io mi sono sforzato d'avvicinarmevi più c'ho potuto: et quanto difficil cosa sia d'alzarsi a cotal cima, entrino altri di qualche autorità a farne prova: et lo sapranno» (si cita da *Dieci canti di Sacripante di messer Lodovico Dolce, quai seguitano Orlando furioso novamente ristampati, et con ogni diligentia corretti*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1539, p.n.n.).

²¹ *Orlando Furioso di Messer Ludovico Ariosto con la giunta, novissimamente stampato e corretto. Con una apologia di Messer Lodovico Dolcio contra ai detrattori dell'Autore et un modo brevissimo di trovar le cose aggiunte; e tavola di tutto quello, ch'è contenuto nel Libro. Aggiuntovi una breve esposizione dei luoghi difficili*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1535. Le accuse al poema ariostesco erano rivolte al titolo (incoerente con la materia, visto che protagonista è Ruggiero), al verso troppo «gonfio et aspero», alla lingua (lombardismi), alle aggiunte non necessarie della terza edizione; ma la risposta di Dolce risulta particolarmente interessante perché questo «operaio della letteratura» (secondo la celebre definizione di Carlo Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana*

ne dell'attivissimo Dolce, che inaugurava col Giolito una duratura collaborazione editoriale.²² Non era la prima stampa giolitina del *Furioso*, ma fino ad allora l'editore si era limitato a imitare formati già circolanti, mentre questa edizione si presentava particolarmente curata e innovativa. Al di là del raffinato apparato illustrativo,²³ essa proponeva un originalissimo formato editoriale: ogni canto era accompagnato da un'incisione, da un argomento e soprattutto da un'allegoria, approntata dallo stesso Dolce, che indirizzava la lettura sul piano morale, spesso forzando la narrazione e selezionando in modo fazioso gli episodi da mettere in rilievo.²⁴ Il volume era poi chiuso da un'*Espositione di tutti i vocaboli et luoghi difficili* e da un *Brieve dimostramento di molte comparationi et sentenze dall'Ariosto in diversi autori imitate*, in cui il poema ariostesco veniva sostanzialmente affiliato a Virgilio e Ovidio. Il *Furioso* giolitino riscosse da subito un grande successo (promosso anche da intellettuali del tempo del calibro di Pietro Aretino) e

del Cinquecento, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 213-218) si dimostra ben più attrezzato del previsto, riconducendo sul piano del classicismo bembiano le scelte ariostesche. Sulle difese di Dolce si veda Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit.

²² *Orlando furioso di Messer Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del signor Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1542.

²³ L'importanza di questa edizione è stata più volte evidenziata dalla critica; oltre agli studi già citati, si vedano almeno Daniel Javitch, *Gabriele Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska and Pamela D. Stewart, Fiesole, Cadmo, 1998, pp. 123-133; Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolitina del 1542*, «Strumenti critici», n.s., XVI, 1, 2001, pp. 99-133; e Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 222-225.

²⁴ Può bastare, a titolo di esempio, l'allegoria del primo canto: «In questo primo canto si comprende l'ingratitude delle donne, sotto la fuga d'Angelica, la quale essendo amata da quattro valorosissimi cavalieri ed ella niuno amandone, mossa solamente a beneficio di se medesima, si dimostra cortese a Sacripante. Per il sopraggiunger di Bradamante, e poi di Rinaldo, si conosce quanto gli amorosi piaceri siano brevi e come le più volte ci sono tolti prima che si gustino» (c. 3r).

venne replicato in numerose ristampe in diversi formati, di carta turchina o pergamena, con legature economiche o pregiate.²⁵

È anzi opportuna una considerazione di carattere ‘politico’ che attesta la progressiva e consapevole egemonia culturale della stampa: il *Furioso* del Giolito usciva con dedica al delfino di Francia, Enrico II, quando andava riacutizzandosi il conflitto tra Francia e Impero. Non è qui possibile ripercorrere nel dettaglio le implicazioni politiche di una scelta di questo tipo, ma basterà ricordare che il romanzo cavalleresco, proprio in quegli anni, riscuoteva ampio successo alla corte di Francia, che rivendicava per sé la paternità del genere; nel 1543 veniva per altro pubblicata a Lione la prima traduzione in francese del *Roland furieux*, con dedica a Ippolito d’Este, arcivescovo di Lione: la traduzione si presentava in prosa, ed era corredata di immagini e allegorie per ogni canto.²⁶ Insomma, l’edizione Giolito aveva inaugurato una modalità di lettura del *Furioso* che si istituzionalizzava nell’asse Francia-Ferrara, a cui non era estranea Venezia. Ci limitiamo ad aggiungere che pochi anni dopo, nel 1546, Luigi Alamanni avviava su istanza del re francese una traduzione del fortunatissimo romanzo *Guiron le courtois*, che sarebbe uscita nel 1548 con dedica di nuovo a Enrico II.²⁷

Illustrazioni, allegorie e argomenti indirizzavano dunque a una lettura esemplare e moralistica del *Furioso*, mentre gli apparati critici, l’*Espositio-ne* e il *Brieve dimostramento*, ponevano il poema ariostesco sul piano dei classici, antichi e moderni, come libri di studio. Tra 1542 e 1560 Giolito proponeva ben 27 riedizioni, senza sostanzialmente modificarne l’impostazione: nel 1548 venivano aggiunti anche i *Cinque canti*, che erano stati pubblicati per la prima volta da Manuzio nel 1545.²⁸ Il formato editoriale giolitino veniva presto ereditato non solo da altri editori del *Furioso*, ma

²⁵ Cfr. Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, cit., p. 20.

²⁶ *Roland Furieux, composé premièrement en ryme Thuscane per messire Loys Arioste, noble Ferraroys et maintenant traduit en prose Française*, Lyon, Sulpice Sabon, 1543. L’edizione sarebbe stata seguita da altre nove edizioni fino al 1555, mentre in Spagna la prima traduzione del poema ariostesco fu pubblicata solo nel 1549.

²⁷ Enrico II di Valois fu anzi a tal punto un appassionato e fervido cultore del mondo cavalleresco non solo da riproporre molte pratiche della cavalleria, ma addirittura da restare mortalmente ferito proprio durante un torneo cavalleresco.

²⁸ *Orlando furioso di messer Lodovico Ariosto, et di più aggiuntovi in fine più di cinquecento stanze del medesimo autore, non più vedute. Riveduto, et corretto nuovamente con somma diligenza*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1545.

anche per l'edizione di altre opere: è il caso per esempio de *La morte di Ruggiero* del ravennate Giovan Battista Pescatore e dell'*Astolfo borioso* di Marco Guazzo, editi nel 1549. Dopodiché, non si tratta né di una soluzione scontata né obbligatoria, se in quegli stessi anni l'edizione degli eredi Manuzio del 1545 si limitava a riproporre un testo asciutto, privo di immagini e di lettere miniate, cui aggiungeva però i 'ritrovati' *Cinque canti*.²⁹

Se tutto sommato le illustrazioni nella tradizione editoriale del poema cavalleresco erano già una consuetudine, qualche attenzione meritano le allegorie che appunto irrompono nella giolitina e diventeranno una marca di questo formato editoriale. Prima della Giolito non si registrano edizioni di poemi cavallereschi che presentino allegorie di alcun tipo;³⁰ fino al 1542 le allegorie nelle edizioni sono un tratto distintivo del poema di Ovidio tradotto in volgare: la prima attestazione nel frontespizio è una traduzione delle *Metamorfosi*, che alterna parti in prosa e in ottave, accompagnata da illustrazioni e, appunto, da «Allegorie delle cose dette», a opera di Niccolò degli Agostini, il rivale di Ariosto nella gionta all'*Inamoramento*; la traduzione veniva pubblicata la prima volta a Venezia nel 1522 dal solito Zoppino,³¹ e poi ristampata nel 1533, nel 1537 e nel 1538, senza particolari cambiamenti ma con la progressiva aggiunta di tavole e paratesti: si tratta del confezionamento editoriale più vicino a quello di Giolito e che evidentemente funse appunto da modello. E non è allora un caso se le prime difese del *Furioso* rivendicavano la discendenza del poema ariostesco in primo luogo dal poema ovidiano, al quale veniva immediatamente accostato per la *dispositio*, per la varietà della materia e per il potenziale 'diabolico' del diletto offerto dalle sue «favole», che necessitava appunto di una legittimazione morale. Lo Zoppino, che dagli anni Venti aveva 'innalzato' il suo catalogo inserendo molti classici volgari, prima di arrivare al *Furioso*, aveva anche deciso di scommettere su Niccolò degli Agostini, la cui produzione metteva in stretta relazione la tradizione cavalleresca con

²⁹ Del resto, Manuzio, che negli anni Quaranta aumentava sensibilmente le sue edizioni di classici volgari, non rinunciò mai al suo formato austero, di libro per lettori selezionati, e quella del 1545 resta la sua unica edizione del *Furioso*, dettata probabilmente più dalla preziosità critico-filologica del nuovo frammento ariostesco che dalla volontà di raggiungere il vasto pubblico dei poemi cavallereschi.

³⁰ Mi sono limitato allo spoglio del già citato censimento di Edit16.

³¹ *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Venezia, Giacomo Penzio e Niccolò e Vincenzo Zoppino, 1522.

una lettura 'media', moralistica, del poema di Ovidio (una lettura che pare rimandare alla tradizione popolare dell'*Ovide moralisé*).³² Dal 1542 in poi le allegorie diventarono prerogativa dei frontespizi del *Furioso* e, in numero minore, delle nuove edizioni della traduzione di Ovidio, finché nel 1548 il formato della giolitina, come abbiamo detto, non 'contaminò' l'edizione veneziana di Comin da Trino e Paolo Gherardo de *La morte di Ruggiero* di Giovan Battista Pescatore, che si presentava come una continuazione del *Furioso*. I frontespizi sono sempre molto eloquenti in proposito; in questo caso recita: *La morte di Ruggiero continuata alla materia de l'Ariosto, con ogni riuscimento di tutte l'imprese generose da lui proposte, et non fornite. Aggiuntovi molti bellissimi successi, che all'alto apparecchio di quel divino poeta seguir debbono. Con le allegorie ad ogni canto, che possono levare l'intelletto a comprendere gli effetti della virtù, e del vitio*. Nel 1549, usciva anche la continuazione di Marco Guazzo del libro di Pescatore, sempre per Comin da Trino e Paolo Gherardo, con un frontespizio ancora significativo e allineato al progetto Giolito-Dolce: *Astolfo Borioso, che segue alla morte di Ruggiero, di tante, et così varie materie tessuto, et con tali magnanime prodezze di cauallieri adornato, che non è ad altro libro di simili materie inferiore. Non senza conformarsi anchora con la profondissima historia del divino Ariosto in condurre ad effetto molte degne imprese. Aggiuntovi tai allegorie ad ogni canto, che danno espresso inditio, come può l'huomo prudente da ogni libro, quantunque favoloso, trare profitto alla virtù*. L'ultima precisazione non è da poco: come era già stato per Ovidio, si legittimavano i testi di argomento «favoloso», come i libri di battaglia, in virtù di una possibile lettura allegorica. Nel 1550 era poi la volta della *Nova Spagna d'amor, et morte dei paladini: novamente composta per messer Leonardo Gabriel venetiano [...]. La qual tratta d'armi d'amor, et di tutta la nobeltà venetiana con tutte le sue allegorie poste alli suoi luoghi et di varie figure ornata*, pubblicata sempre a Venezia, questa volta da Pietro e Giovanni Maria Nicolini da Sabbio, in un formato in tutto e per tutto affine a quello giolitino. Nel 1554 usciva inoltre a Venezia per Comin da Trino una nuova continuazione della ma-

³² Sulla tradizione di Ovidio nel Rinascimento, il riferimento sono gli studi di Guthmüller: si veda almeno Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.

teria ariostesca, l'*Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo Renaldini.³³ Si era insomma cristallizzata una precisa forma editoriale e soprattutto interpretativa del *Furioso*.

Non tutte le edizioni esibivano nel frontespizio l'adesione a questo formato: nel 1550 usciva l'*Angelica innamorata* del ferrarese Vincenzo Brusantini a Venezia, per Francesco Marcolini, in un formato più rozzo di quello giolitino e privo di illustrazioni, ma con allegorie a ogni canto; il poema veniva ristampato nel 1553 da Marcolini anche in un'edizione più prestigiosa con xilografie recuperate da altre edizioni. E sempre Brusantini è l'autore di una 'traduzione' del *Decameron* in ottave edita ancora da Marcolini nel 1554: il formato di riferimento è di nuovo quello giolitino e ogni novella presenta, oltre a una xilografia, un'allegoria e un proverbio, a conferma di una lettura gnomica del *Decameron*; a fine di ogni giornata è poi presente una tavola dei proverbi e degli «Epiteti delle donne» di quella giornata.

Anche *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria*, del milanese Girolamo Bossi, edita a Venezia da Giovan Battista e Melchiorre Sessa, nel 1560, in dieci canti, si presentava in un formato che replicava, pur con minor sfarzo, quello giolitino con una xilografia e allegoria a inizio di ogni canto.³⁴ E che a questo punto fosse il formato ariostesco il modello trainante, in grado di impostare la lettura di un pubblico illetterato sia dei prodotti seriali sia degli altri classici, lo conferma anche l'edizione giolitina della *Commedia* del 1555,³⁵ frutto ancora della collaborazione con

³³ *Innamoramento di Ruggeretto figliuolo di Ruggero re di Bulgaria, con ogni riuscimento di tutte le magnanime sue imprese, e con i generosi fatti di Orlando, di Rinaldo, e d'altri paladini. Con le allegorie ad ogni canto, che levano l'intelletto a comprendere gli effetti della virtù, e del vitio. Per messer Panfilo Renaldini da Siruolo anconetano nuovamente dato in luce*, Venezia, Comin da Trino, 1554.

³⁴ *La genealogia della gloriosissima casa d'Austria, per Gieronimo Bossi gentiluomo milanese. Al serenissimo, et invittissimo re catolico, Filippo d'Austria, suo signore*, Venezia, Giovan Battista e Melchiorre Sessa, 1560. Il poema era già apparso in forma parziale a Milano in un'edizione più rozza: *I primi cinque canti d'Heliodoro di messer Hieronimo Bossi, gentiluomo milanese. Allo invittissimo e gloriosissimo imperatore Carlo quinto d'Austria*, Milano, Giovanni Antonio Borghi, 1557.

³⁵ *La Divina Comedia di Dante, di nuovo alla sua vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, et allegorie per ciascun canto, et apostille nel margine. Et indice copiosissimo di tutti i vocaboli più importanti usati dal poeta, con la sposition loro*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1555 [ma 1554].

Ludovico Dolce, nella quale ogni canto era accompagnato oltre che da illustrazioni e argomento, anche da un'allegoria. Fino anzi alla fine degli anni Cinquanta, anche i libri di Pescatore e Guazzo avranno qualche ristampa; dopodiché le edizioni con allegorie saranno quasi esclusivamente quelle del *Furioso* (le più numerose) e quelle delle traduzioni di *Ovidio* (nel 1561 Giolito pubblicherà la traduzione in ottave di Ludovico Dolce accompagnate da illustrazioni, argomenti e allegorie),³⁶ oppure della *Commedia* dantesca, il cui paratesto ha nel frattempo recuperato i commenti canonici del Landino e del Vellutello.³⁷ All'altezza però degli anni Sessanta il percorso di standardizzazione del formato editoriale ariostesco poteva dirsi concluso, anche a opera di altre edizioni.

Se allora torniamo al 1542, occorre dire che anche altre edizioni coeve promuovevano in vario modo l'assunzione del *Furioso* a 'classico', offrendo apparati paratestuali e confezionamenti diversi ma sostanzialmente indicando la medesima prospettiva ermeneutica e critica: l'edizione Bindoni-Pasini di quello stesso 1542, come recitava il lungo titolo, presentava l'*Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto, con la gionta, novamente stampato e corretto. Con la citatione de la maggior parte dei luochi, d'onde il Conte Matteo Maria Boiardo, e Messer Ludovico Ariosto hanno tolto i soggetti. Et appresso uno Epilogo de le materie de lo Inamoramento d'Orlando, con la vita,*

³⁶ *Le trasformationi di messer Lodovico Dolce. In questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l'aggiunta degli argomenti, et allegorie al principio et al fine di ciascun canto*, Venezia, Giolito, 1561. Le *Trasformationi* di Ludovico Dolce, dopo un primo tentativo di pubblicazione nel 1539 a Venezia da parte di Bindoni e Pasini (un vero e proprio esperimento significativo delle incertezze del mercato editoriale, visto che Dolce pubblicava un esercizio di traduzione del solo primo libro dell'opera di Ovidio in endecasillabi sciolti) erano infine uscite per la prima volta in ottave per Giolito, nel 1553 in una preziosa edizione in quarto, corredata da bellissime incisioni, ma prive di allegorie: il poema ovidiano era ricondotto a 30 canti di ottave ariostesche, ed era dedicato ad Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo di Arras e ministro di Carlo V (a dimostrazione di come fossero cambiate in undici anni le opportunità politiche); gli unici paratesti, oltre alla dedica erano le sontuose immagini preparate *ad hoc* e un sonetto di Pietro Aretino in lode di Carlo V. Bisognerà attendere l'edizione del 1561 perché siano accompagnate da allegorie.

³⁷ È il caso dell'edizione curata da Francesco Sansovino e pubblicata nel 1564 a Venezia da Domenico Nicolini e Giovan Battista e Melchiorre Sessa del *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tavole, argomenti, et allegorie, et riformato, riveduto, et ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansovino fiorentino*, Venezia, Domenico Nicolini-Giovan Battista e Melchiorre Sessa, 1564.

statura, effigie, e costumi di Carlo Magno in fine. Con alcune Stanze nuove. Con una Tavola copiosissima delle materie, che si contengono minutamente sparse in tutta l'opera. Con la dichiarazione de' luochi, di Parole, di Favole, di Storie, d'Allegorie: con l'avvertenze de' passi Fisici, Poetici, e Materiali, Con Rimario, et Epiteti in ordine alfabetico, Con la difensione dell'Autore ai luochi suoi, con Tavola della continovatione delle materie principali: Con una dimostratione delle cose da l'Autore aggiunte.

L'assunzione a 'classico' del *Furioso* sembra per altro relegare contestualmente i poemi dei predecessori sullo sfondo. Il poema di Boiardo proprio in quegli anni attraversava un apprezzabile *revival* nelle riscritture prima di Francesco Berni (stampata per la prima volta postuma nel 1541) e poi di Ludovico Domenichi (1545): quest'ultima riscrittura si stabilizzò anzi come il testo boiardesco, quasi sempre accompagnato dalle gionte di Niccolò degli Agostini, e godette di una discreta fortuna editoriale negli anni a seguire; tali edizioni ereditarono del formato giolitino le illustrazioni, le tavole e gli argomenti, ma occorrerà attendere il 1574, con le edizioni veneziane di Vincenzo Viani³⁸ e di Michele Bonelli³⁹ per vedere il testo accompagnato anche da allegorie.⁴⁰ Come a voler rimarcare che spettava al *Furioso* il merito di aver proiettato il genere verso una letterarietà che significava innanzitutto moralità.

Un caso un po' a parte e interessante è rappresentato da Pietro Aretino: i suoi esperimenti cavallereschi, che risalivano agli anni Trenta e restarono interrotti, non ricorrevano ad apparati paratestuali equiparabili a quelli della giolitina: la *Marfisa*, l'*Angelica* e l'*Orlandino* avevano solo una lettera

³⁸ *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano. Insieme con i tre libri di Nicolò degli Agustini già riformati per messer Lodovico Domenichi, et hora con maggior diligentia riccoretti, con le figure ad ogni canto, et con gli suoi argomenti in rima, et allegorie, di novo ristampati*, Venezia, Vincenzo Viani, 1583 [i.e. 1574]; sulla datazione cfr. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, cit., n° 47.

³⁹ *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano, insieme con i tre libri di Nicolò degli Agustini già riformati per messer Lodovico Domenichi, et hora con maggior diligentia riccoretti, con le figure ad ogni canto, et con gli suoi argomenti in rima, et allegorie, et una tavola delle principal materie, che in detti sei libri si contengono, di nuovo ristampati*, Venezia, Michele Bonelli, 1574.

⁴⁰ A questo punto però il formato di riferimento sarà quello dell'edizione Valgrisi del 1556 del *Furioso*, su cui torneremo.

dedicatoria. L'edizione dell'*Astolfoide*,⁴¹ invece, da collocarsi dopo la giolittina, pur presentando una morfologia editoriale ancora rozza per la qualità delle illustrazioni e dell'impaginato, offriva prima di ogni canto una breve prosa che funzionava esattamente come le allegorie di Dolce, quasi a testimoniare una vicinanza; d'altra parte Aretino era stato insieme a Enrico II uno dei destinatari di una copia dell'edizione del '42 da parte di Giolito e ne aveva elogiato la veste editoriale e soprattutto le immagini.

Mentre Giolito sembrava dunque aver fornito un modello di lettura del *Furioso* e più in generale del genere cavalleresco soddisfacente, negli stessi anni Quaranta un altro evento capitale andò però a mettere in discussione la legittimità del poema ariostesco: la diffusione della *Poetica* aristotelica. Per convenzione, la critica indica nel 1548 l'anno cruciale, con la pubblicazione del commento alla *Poetica* di Francesco Robortello e del commento alla *Retorica* del Vettori, seguiti l'anno successivo dai volgarizzamenti di *Poetica* e *Retorica* di Bernardino Segni e nel 1550 dai commenti alla *Poetica* di Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardo,⁴² ma si trattava di un processo già in corso.

Al contempo, tra 1547 e 1548 Gian Giorgio Trissino dava alle stampe i tre volumi dell'*Italia liberata dai Goti*, che si presentava come la rifondazione dell'epica classica in lingua volgare. Il poema dell'oramai settantenne Trissino, che sarebbe morto due anni dopo, era frutto di vent'anni di lavoro e usciva con grande attesa del pubblico, ma si sarebbe trasformato ben

⁴¹ *Astolfoide del divino Pietro Aretino, opera delettevole da leggere, che contiene la vita, et fatti de tutti li paladini di Francia, et di dove nacque la casa di Maganza, et chi fu Gano, et di che genti, e conditione fu la sua genologia. Cosa bellissima d'amore, et gran bataglie di Orlando, et di Rinaldo*, s.l., s.e., s.d. [ma dopo il 1547]. Sugli esperimenti cavallereschi di Aretino si veda Riccardo Brusagli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 119-144.

⁴² Per una ricostruzione più dettagliata del dibattito e delle vicende dei vari esperimenti di poema eroico tra Ariosto e Tasso, oltre ai già citati Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., e Sacchi, *Tra Ariosto e Tasso*, cit., si vedano il capitale Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961, 2 voll.; e ancora Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982; Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; l'*Introduzione* di Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, pp. XI-LXXIII, a cui si rimanda anche per le bibliografie di riferimento sui singoli poemi di Trissino, Alamanni, Giraldi, Bolognetti, Pigna, Bernardo e Torquato Tasso.

presto nella dimostrazione dell'impraticabilità di un aristotelismo pedante, che prescindesse dall'esperienza ariostesca. Anche in questo caso il formato editoriale merita qualche interesse: al di là della sfortunata scelta trissiniana di usare la sua riforma ortografica, i tre volumi in 8°, editi dai fratelli Dorico, a Roma, il primo, e a Venezia da Tolomeo Gianicolo gli altri due (ma probabilmente composti nella medesima tipografia) si presentavano con un apparato paratestuale piuttosto essenziale: solo la programmatica prefatoria dell'autore a Carlo V (che rivendicava la novità dell'opera, scritta seguendo i precetti di Omero e Aristotele), 27 endecasillabi, che riassumevano uno per uno gli argomenti dei libri (e dunque condensavano funambolicamente il poema in pochi versi) e alcune tavole di carattere erudito (la rappresentazione del campo di Belisario e della geografia di Roma ai tempi della vicenda). Sia sul piano poetico sia sul piano materiale, il poema di Trissino prendeva le distanze dal poema cavalleresco (a cui comunque non era rimasto immune), presentandosi come un'opera per eruditi. Ciononostante, il fine edificante ed esemplare che l'autore dichiarava nella dedicatoria (ma anche alcuni episodi esplicitamente allegorici che avrebbero provocato la riprensione di Giraldis) indicava la medesima strada praticata da Dolce.

Sempre nel 1548, come abbiamo accennato, andava alle stampe il *Girone il cortese* di Luigi Alamanni, preceduto anch'esso da grandi attese e destinato a sua volta a deludere le aspettative per la scarsa vivacità. Il poema usciva in 4° a Parigi per i tipi di Rinaldo Calderio e l'anno dopo a Venezia per i tipi di Comin da Trino, corredato solo di una lunga e sproporzionata dedicatoria, tesa a sottolineare il valore morale di un poema nato su commissione, una traduzione (piuttosto che una nuova narrazione) di un testo antico dai sacrosanti valori cavallereschi. L'edizione veneziana, che pure non apportava le significative innovazioni di cui parla il frontespizio, si presentava più elegante, corredata di figure che aprono ogni libro (recuperate però da altre edizioni) e di lettere miniate: due edizioni tutto sommato prestigiose, che non recepiscono (nonostante la vicinanza politico-culturale di cui si è detto) le istanze del modello giolittino, anche se il pesante moralismo che percorre il poema lascia intendere la condivisione dell'attenzione didattico moralistica che la lettura delle allegorie di Dolce suggeriva. L'esperienza di Trissino e Alamanni, d'altra parte, conferma che tra i letterati di mestiere nessuno era disposto a riconoscere nel *Furioso* un

soddisfacente modello di poema eroico aristotelico. Anche Bernardo Tasso, in quegli anni, muoveva i primi passi della composizione del suo *Amadigi*, che, come il poema alamanniano, nasceva innanzitutto come traduzione di un romanzo *d'antan* e da un progetto più sbilanciato in direzione epica, successivamente piegato alla 'maniera ariostesca' di fronte agli insuccessi dei suoi predecessori.

Ancora al 1548 risaliva, se dobbiamo credere alle parole degli interessati, la polemica tra Giovan Battista Giraldi Cinzio e il suo allievo, Giovan Battista Pigna, che innescava la composizione delle rispettive difese del romanzo: entrambi i trattati sarebbero stati stampati solo nel 1554, ma appunto nel 1548 l'*establishment* culturale ferrarese veniva chiamato a difendere il *Furioso* contro le accuse degli aristotelisti, a conferma del fatto che il problema era diventato piuttosto urgente.⁴³ Neanche i difensori più strenui di Ariosto come Giraldi e Pigna però erano disposti a sostenere che il *Furioso* fosse un poema eroico perfetto secondo l'uso antico; piuttosto ne rivendicavano la modernità a fronte dell'impraticabilità della via omerica e aristotelica, come Trissino aveva dimostrato. Insomma, per quanto convenzionale, anche per i protagonisti di queste vicende il 1548 o gli anni di poco precedenti dovettero rappresentare un vero e proprio spartiacque.

Di fronte a questo infiammarsi del dibattito accademico, il mondo editoriale sembrò impegnato ad accentuare la 'falsificazione' delle carte ariostesche. Così, proprio nel biennio successivo, 1549-1550, usciva in due volumi a Firenze, per Torrentino, la prima vera e ufficiale difesa del *Furioso*, la *Spositione* di Simone Fornari,⁴⁴ uno sterminato commento di più di mille pagine che celebrava la grandezza di Ariosto (di cui si proponeva una biografia), e la santità del *Furioso* e il suo valore allegorico, con considerazioni ben oltre il limite del fraintendimento.⁴⁵ È chiaro che un nuovo

⁴³ *Discorsi di messer Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo duca di Ferrara intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie. Con la tavola delle cose più notabili in tutti essi discorsi contenute*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1554; e *I romanzi di messer Giovan Battista Pigna divisi in tre libri. Ne' quali della poesia, et della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554.

⁴⁴ *La spositione di messer Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549-50, 2 voll.

⁴⁵ Come dimostra l'eclatante caso portato all'attenzione da Hempfer, *Lecture discrepanti*, cit., p. 57.

medium stava allora affinando i suoi mezzi, e poteva farlo anche a spese di un testo nato in tutt'altro contesto, ma è altrettanto chiaro che la partita a questo punto si giocava tra Aristotele e Ariosto, e quest'ultimo era sempre più indicato come punto più alto del genere tutto moderno del romanzo, per la capacità di dilettere in primo luogo ma anche di nascondere sotto la sua «favola» validi precetti morali.

Se quello di Fornari può essere considerato un caso esasperato, la seconda grande edizione di metà secolo del *Furioso* approntata dai fratelli Giovanni Andrea e Clemente Valvassori si avviava su quella medesima strada. Già nel 1548 Valvassori aveva pubblicato un *Orlando furioso* che copiava il modello giolitiniano, ma l'edizione del 1553 si presenta come un ulteriore scarto in quella direzione: sempre più complesso e articolato si fa l'apparato illustrativo, che propone diversi piani prospettici utili a seguire con lo sguardo la narrazione *entrelacé* di Ariosto,⁴⁶ ma sono soprattutto le scritture paratestuali a fornire una lettura edificante del *Furioso* e a prendere posizione rispetto all'aristotelismo e al dibattito sul poema eroico. Oltre alla prefazione di Clemente Valvassori, troviamo un *Breve modo di trovar le nove aggiunte del Furioso*, utile a rintracciare le aggiunte ariostesche della terza edizione (a conferma del fatto che ancora la storia evolutiva del poema era sentita come un tratto caratterizzante), un sonetto in lode di Ariosto di tale Pietro Olivi da Scarperia,⁴⁷ che accompagna la xilografia di Ariosto, e una prosa dal titolo eloquente di *Esposizione di historie, favole, allegorie, et de' vocaboli difficili, che nell'Orlando furioso si contengono con la difensione delle calornie dell'Autore*; chiudono poi il volume la *Dimostrazione delle comparationi, et altre annotationi nuovamente aggiunte, con le citationi de' luoghi dell'autore imitati*, che si propone come un inventario di fonti del *Furioso*, e infine la *Tavola di tutte le cose nell'opera contenute*.

Nella prefazione, sulla scorta di Fornari, Clemente Valvassori rivendicava la superiorità morale e religiosa del poema ariostesco rispetto a Virgilio e a Omero e lo paragonava addirittura ai «libri sacri» per il senso recondito, in un passaggio che vale la pena leggere per intero:

Se tutti ugualmente potessero penetrare i profondi misteri de' libri sacri,

⁴⁶ Cfr. Girotto, *Appunti su alcune edizioni*, cit., pp. 22-23.

⁴⁷ Ma anche i corredi poetici delle edizioni meriterebbero qualche attenzione visto che di solito rimandano a un circuito ben preciso di interlocutori.

sarebbe nel vero inutile ogni altro studio, ma non potendosi quelli intendere se non da gli alti ingegni, o per dono speciale di Dio alluminati, dobbiamo almeno ne gli altri, come in alcune ombre, o specchi, essercitar gli occhi de la mente. Et quando poi saremo più instrutti, si rivolgeremo allhora alle cose Sacre, et quasi assuefatti prima a guardare il Sole nell'acqua, dirizzaremo il veder nostro all'istessa luce. Questo dicono haver già fatto quel gran Mosè, il cui nome et per dottrina, et per santità è appresso tutte le genti grandissimo [...]. È adunque convenevole cosa lo studio de' Philosophi, de' Poeti, de gli Oratori, et d'ogni altra sorte de Scrittori, da' quali sia per aggiungersi qualche utilità ad assottigliar l'ingegno. Ma sopra tutti giudico, che legger si debbano i Poeti, sì per la cognitione delle cose, come anchora per la eloquenza: essendo la Poesia quasi mezza tra la divina Theologia, et gli altri studi humani: anzi non essendo in altro differenti da quella, se non per le favole et finzioni, ch'ella così apertamente usa. Il che si può conoscer dall'intentione de' Poeti Heroici, li quali di profunda scientia, et d'altissimo ingegno dotati, vogliono mostrarne la sembianza d'un Principe sapientissimo, che vinca se medesimo nei felici avvenimenti, et nei sventurati con forte animo sostegna i fieri assalti della fortuna, con la prudenza, et con lo consiglio cacciando i sopravvenenti pericoli. [...] Di quanti si sono ritrovati perfetti Poeti, così negli antichi secoli, come a nostri dì, niuno ve ne habbia che al divino Messer Lodovico Ariosto preferirsi debba. Il quale in questa nostra lingua Volgare ha col suo Orlando Furioso rilevata l'Heroica compositione a tanta altezza, a quanta giamai s'alzasse per Virgilio, et Homero nella lor favella. Né però qui si legge la moltitudine de' Dij, né la lor discordia; non gli adulterij, né gli scelerati lor congiungimenti, che non senza gran rossore si potrebbero dire etiam di degli animali irragionevoli. Ma qui un solo Iddio, eterno, giusto, et immutabile con perpetua providenza dispone, et governa le cose humane, qui si castigano i commessi peccati, et si guiderdonano i beni, qui è innalzato il legitimo Principe, et l'empio Tiranno è posto al fondo, qui si vede quanto siano brevi l'humane allegrezze et infinite le miserie.⁴⁸

Le allegorie, forse opera dello stesso Clemente, venivano significativamente ampliate rispetto a quelle di Dolce, trasformando il *Furioso* in un vero

⁴⁸ *Orlando furioso di Messere Lodovico Ariosto. Ornato di nove figure, et Allegorie in ciascun canto. Aggiuntovi nel fine l'Espositione de' luoghi difficili, et emendato secondo l'originale del proprio authore*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassore, 1553. La Prefazione di Messer Clemente Valvassore giureconsulto sull'*Orlando Furioso a chi legge*, non ha numerazione di pagina.

e proprio manuale gnomico e parenetico, in cui ogni azione nasconde un insegnamento morale, anche ai limiti dell'ovvietà.⁴⁹

Ancora sulla lettura allegorica (ma un'allegoria in senso lato) insisteva poi l'*Esposizione*, che intendeva porsi come intervento militante sul versante critico:

Allegoricamente volse intendere il Poeta nostro come l'anima humana dotata di tanta sapientia per gratia di Iesù Christo libera cade nel vizio, e del tutto si fa serva del peccato, fidata ne le proprie forze non mai può risorgere finché per mero dono, e bontà non degna di rilevarla a renderle la perduta libertà, aiuto celeste figurato per Astolfo.⁵⁰

La terza grande edizione ariostesca a proseguire lungo la strada indicata da Giolito è quella del 1556 di Vincenzo Valgrisi alla quale collaborò il poligrafo viterbese Girolamo Ruscelli,⁵¹ che si premurò di approntare una serie di annotazioni poste in coda a ogni canto e diversi altri apparati critici. In apertura di ogni canto, inoltre, alle allegorie di Ruscelli si affiancavano le ottave di argomento redatte da Scipione Ammirato; la soglia paratestuale diventava così un articolato strumento di orientamento della lettura. Anche in questo caso di estremo rilievo per l'innovatività era il corredo illustrativo, che si espandeva a occupare l'intera pagina, rendendo ancora più complessa la narrazione visiva. Come al solito, per il nostro discorso inte-

⁴⁹ Può bastare a proposito l'allegoria del primo canto: «Per Rinaldo che ama Angelica, la quale lo haveva in odio, appare che di raro sono corrispondenti gli animi de gli amanti. Per l'elmo di Ferraù cascato nel fiume, nel quale haveva promesso di gittarlo, si conosce, che la divina giustitia pone ad effetto quello che è tenuto l'huomo, quando egli non fa di sua volontà. Per Angelica che si mostra cortese a Sacripante, per farsi condur nella patria, si scoprono le maniere di coloro che fingono per venire a qualche suo intento. Per Sacripante il quale fu impedito quando volle conoscere l'ultime dilettectioni d'Amore si vede come restiamo ingannati quando pensiamo d'esser giunti al fine de' nostri desiderij. Per lo sopraggiungere di Bradamante prime et poi di Rinaldo, che guarda Angelica da dishonore, si mostra chiaro quanto l'honestà sia gradita dal Cielo».

⁵⁰ Anche l'*Esposizione* occupa pagine non numerate.

⁵¹ *Orlando furioso di Messer Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte: le Annotationi, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore descritta dal Signori Giovambattista Pigna, Gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, La Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, Et altre cose utili et necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556.

ressa più che le illustrazioni lo smisurato gruppo di scritti che accompagna l'edizione: oltre alla dedicatoria del Ruscelli ad Alfonso II d'Este, che si configura come una vera e propria difesa del *Furioso*, troviamo *La vita* di Ariosto che Giovan Battista Pigna aveva pubblicato due anni prima nel suo trattato *I romanzi*, e nella quale Ariosto veniva sostanzialmente equiparato a Virgilio, una lettera di Ruscelli ai lettori, una *Tavola di tutti i nomi propri e delle materie*, le *Annotationi* appunto a ogni canto del Ruscelli, le Stanze di Luigi Gonzaga, *Scontri de' luoghi, i quali Messer Lodovico Ariosto mutò dopo la prima impressione del suo Furioso. Et la cagione perché lo facesse di luogo in luogo* di Pigna, le *Annotationi et avvertimenti sopra i luoghi importanti*, le *Mutationi et miglioramenti che Messer Lodovico Ariosto havea fatti per mettere nell'ultima impressione del Furioso* e la *Raccolta di molti luoghi tolti et felicemente imitati in più autori dall'Ariosto nel Furioso*, tutti a opera di Ruscelli e indirizzati a fornire un panorama dell'erudizione di Ariosto, che aveva attinto da Ovidio e Virgilio, ma anche da Catullo, Omero, Orazio. Seguiva poi una *Brieve esposizione di tutte le favole antiche toccate nel Furioso, Raccolte da Messer Nicolò Eugenio per coloro che non sanno lettere*, che la dice lunga sul pubblico a cui fosse rivolta un'edizione di questo tipo. Ancora una sorta di estratto dalla *Spositione* del Fornari (*Alcune altre cose da avvertirsi nel Furioso*), un *Vocabolario di tutte le parole che sono nel Furioso, le quali potessero essere oscure a quei che non sanno lettere latine o toscane*. Infine, chiudevano un volume di quasi 700 pagine l'*Errata* e una *Tavola de' principii di tutte le stanze del Furioso raccolte da Meser Giovan Battista Rota paduano*. Insomma, la lettura del *Furioso* a questo punto non era più semplicemente orientata ma decisamente vincolata. Il formato confezionato da Giolito nel torno di un quindicennio, ma di un quindicennio cruciale, che aveva visto la nascita della polemica tra ariostisti e aristotelisti, si era così affinato e infine imposto come modello di fruizione del *Furioso*: un modello di fruizione per un pubblico 'medio', certo, ma non estraneo al mondo letterario, costretto a fare i conti con il modello ariostesco. Quanto poi vi fosse di 'ariostesco' in tali letture è davvero difficile a dirsi, eppure questo doveva essere il *Furioso* per quasi tutti a metà Cinquecento.

Negli stessi anni in cui siffatto modello di lettura si imponeva, andavano alle stampe alcuni altri attesi tentativi di rinnovamento del poema eroico, che intendevano superare gli insuccessi di Trissino e Alamanni: nel 1557 usciva a Modena, per Gadaldini, in un'edizione parziale dei primi 26 canti,

l'*Ercole* di Giovan Battista Giraldi,⁵² che presentava nel suo paratesto un'incisione con ritratto dell'autore (come per Ariosto), ma nessuna prefatoria né immagini (solo i capilettera miniati a inizio canti), mentre seguivano il testo delle stanze di Ercole Bentivoglio e un capitolo in terza rima di Francesco Bolognetti con la risposta di Giraldi, utili a elogiare l'esperimento giraldiano all'interno del panorama eroico, nel quale sia Ariosto, sia Trissino, sia Alamanni avevano fallito. Chiudevano infine il volume delle stanze amorose di Flavio Antonio Giraldi e una lunga *Tavola delle materie*, un sonetto di Domenico Venier e ben due *Errata*. Se consideriamo che il poema usciva incompleto, come una sorta di saggio (secondo una prassi piuttosto comune a metà secolo) utile a testimoniare la tempestività dell'autore nel panorama eroico coevo ma anche, attraverso un paratesto firmato da nomi di tutto rispetto nel genere, la militanza poetica dell'autore, si può evincere che Giraldi, appunto, come i predecessori non si uniformava al modello giolitino, ma ne sottintendeva in qualche modo l'atteggiamento ermeneutico. E infatti sia lui sia Pigna, nei rispettivi trattati, avevano dato spazio e rilievo all'interpretazione allegorica nel romanzo e nel poema eroico.⁵³

Nel 1560 usciva poi, proprio per Giolito, in un'edizione lussuosa e assai dispendiosa per Bernardo Tasso, il tanto atteso e sproporzionatamente lungo *Amadigi*:⁵⁴ come è noto, esattamente come i tentativi di Trissino e Alamanni, il poema di Bernardo si rivelò un insuccesso, nonostante avesse cercato di adattarsi maggiormente alle istanze ariostesche rinunciando all'unità di personaggio e d'azione. L'edizione era appunto sontuosa, dedicata a Filippo II di Spagna e aperta da una prefazione *A i lettori* dell'oramai veterano del genere Ludovico Dolce, che era una nuova occasione non solo per elogiare il poema di Bernardo quanto per difendere dai detrattori dell'Ariosto, «che tengono sempre in mano le bilancie d'Aristotele, et

⁵² *Dell'Ercole di messer Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, secretario dell'illustrissimo et eccellentissimo signore il signore Ercole Secondo da Este, duca quarto di Ferrara. Canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557. Dell'*Ercole* del Giraldi è oggi disponibile anche la bella edizione critica dell'unico manoscritto superstite: Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Canti dell'Ercole (Classe I 406 della BCAFe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai, 2016.

⁵³ Per quanto Giraldi si fosse esplicitamente opposto a un'esplicita lettura allegorica, come quella che Trissino aveva proposto nel suo poema. Cfr. Jossa, *La fondazione*, cit., pp. 237-252.

⁵⁴ *L'Amadigi del Signor Bernardo Tasso*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.

hanno tutto in bocca gli essemi di Homero et Virgilio», il romanzo, più adatto alla «dilettatione» e all'«uso» moderno. Nella prefatoria, che non è solo un'occasione di dichiarazione poetica ma è per noi tutt'oggi una delle più lucide testimonianze dei percorsi del poema eroico tra Ariosto e Tasso, Dolce arrivava addirittura a dire che Bernardo aveva per certi versi superato il «divino» Ariosto, poiché «tutto quello, che da perfetti giudicij si può forse nell'Ariosto desiderare, con molta felicità ha egli adempiuto in questa opera» e auspicava poi una nuova edizione del poema, migliorata, proprio come avevano fatto anche Bembo e Ariosto con le rispettive opere. Il volume si chiudeva con un sonetto allegorico di Bernardo di «controdedica»⁵⁵ al duca d'Urbino, accompagnato da una xilografia. Pur non aderendo al formato editoriale inaugurato da Giolito, il poema di Bernardo veniva indirettamente affiliato a quel modello, che a Venezia era in qualche modo imperante.

La fiducia di Dolce nella strada intrapresa da Tasso è testimoniata da due *sequel* dell'*Amadigi*, che Dolce fu in grado di confezionare nel giro di due anni, editi entrambi a Venezia presso Giovan Battista Sessa: *Il Palmerino* (1561), in 32 canti, e *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (1562), che anche nel confezionamento editoriale ricordano da vicino il poema di Tasso senior, elegante ma privo di paratesti articolati, che oramai si addicevano solo al 'classico' *Furioso*.

Pochi anni dopo veniva pubblicato un altro poema che aveva destato grandi attese all'interno del circuito letterario coevo: il *Costante* di Francesco Bolognetti usciva in otto libri, nel formato piccolo in 8°, per Domenico Nicolini da Sabbio nel 1565 e poi, l'anno successivo, a Bologna, in sedici libri (ancora parziale rispetto ai venti previsti) sempre in 8° da Giovanni Rossi. Nell'edizione bolognese il testo era accompagnato dal privilegio di Pio IV e dalla lettera ai lettori dell'autore seguita da una precisa ricostruzione dei fatti storici trattati nel poema e da una pregiata illustrazione dell'albero genealogico che riconduceva il protagonista a Costantino. Ogni libro (secondo dunque una suddivisione classicistica) era preceduto da un argomento riportato in una quartina, e la lettera iniziale del libro era miniata. Il volume poi era chiuso da una *Tavola degli argomenti* cui segui-

⁵⁵ Stefano Verdino, *La Quercia dei Tasso*, in *I della Rovere nell'Italia delle Corti*, vol. III. *Cultura e Letteratura*, a cura di Bonita Cleri, Sabine Eiche, John E. Law, Feliciano Paoli, Urbino, Quattroventi, pp. 7-24.

va un breve *Errata*. Apparentemente ben poco si ereditava dal paradigma romanzesco, ma Bolognetti chiudeva la ricostruzione storica premessa al poema in modo inequivocabile:

L'Autore intende allegoricamente di mostrare, che Dio privò gli Imperatori gentili dell'Imperio di Roma per la impietà loro, et per molti altri vitii, nei quali erano del tutto immersi, e in vece loro vi pose i Pontefici Christiani adorni d'altrettanta pietà, et d'ogni altra virtù.⁵⁶

Insomma, quale che fosse il pubblico destinatario di un poema come il *Costante*, la lettura allegorica era a questo punto la normale e condivisa prospettiva ermeneutica del poema eroico.

Varrà ancora solo la pena ricordare che spettano di nuovo al binomio Dolce-Giolito alcune ulteriori iniziative editoriali che insistevano su quel modello di lettura didattico morale inaugurato nel '42: tra 1570 e 1573 venivano pubblicati dal giovane Giovanni Giolito gli adattamenti di *Iliade*, *Eneide* e *Odissea* in ottava rima, vale a dire di quei «poemi eroici» che tanto animavano l'*establishment* letterario e che Dolce (nel frattempo morto, nel 1568) e Giolito, col loro formato, cercavano di rendere accessibile a un pubblico 'medio'. Nel 1570 usciva *L'Achille et l'Enea di messer Lodovico Dolce. Dove egli tessendo l'istoria della Iliade d'Homero a quella dell'Eneide di Virgilio, ambedue l'ha diuinamente ridotte in ottava rima. Con argomenti, et allegorie per ogni canto, et due tauole* [...], ristampati di nuovo nei due anni successivi con l'aggiunta di un'orazione di Andrea Menechini; mentre nel 1573 usciva *L'Ulisse di messer Lodovico Dolce da lui tratto dall'Odissea d'Homero et ridotto in ottava rima nel quale si raccontano tutti gli errori, et le fatiche d'Ulisse dalla partita sua di Troia, fino al ritorno alla patria per lo spatio di venti anni. Con argomenti et allegorie a ciascun canto, così dell'istorie, come delle favole, et con due tavole: una delle sententie, et l'altra delle cose più notabili*. L'aspetto più interessante di questi prodotti editoriali è in sostanza la pretesa di ridurre Omero e Virgilio, e inevitabilmente anche il poema eroico, a quel paradigma di lettura 'sacra' consolidata per Ariosto e Ovidio. Tra le due edizioni Giovanni Giolito pubblicava anche un altro esperimento di Dolce in ottave di materia carolingia, ancora nel solito formato, *Le prime imprese del conte Orlando di messer Lodovico Dolce. Da lui composte*

⁵⁶ *Il Costante di M. Francesco Bolognetti*, Bologna, Giovanni Rossi, 1566, p.n.n.

in ottava rima et nuovamente stampate. Con argomenti et allegorie per ogni canto, et una tavola de' nomi et delle cose più notabili, dedicate a Francesco Maria II della Rovere. L'esperimento pretendeva di ricondurre così anche la materia orlandiana all'ordine e al decoro epici.

L'ultima grande impresa editoriale cinquecentesca del *Furioso* a cui gli studi hanno dedicato qualche attenzione come a una sorta di punto di arrivo della ricezione ariostesca è l'edizione del 1584 del senese Francesco de' Franceschi, che si distingue per le incisioni a tutta pagina di Girolamo Porro, ma soprattutto per l'apparato paratestuale che non si limita a riprendere quello proposto da Valgrisi, ma lo amplia ulteriormente arrivando a un confezionamento smisurato di oltre 800 pagine.⁵⁷

Come indica il *Sommario*, la vera novità di questa edizione sono le *Osservazioni sopra tutto l'Ariosto* di Alberto Lavezuola, che non erano solo un'ennesima apologia del *Furioso* contro i suoi detrattori, ma puntavano ormai ad affiliare il poema ariostesco a un'ampia serie di autori antichi, non più limitata a Virgilio e Ovidio, ma estesa anche a Orazio, Apuleio, Valerio Flacco, Propertio, Tibullo, Stazio, Giovenale, in diversi casi chiamati in causa anche a diritto, ma in qualche caso impropriamente. Ancora il volume presentava, oltre alla biografia ariostesca di Pigna, quella di Giacomo Garofolo, una *Allegoria sopra tutto il poema* di Giuseppe Bononome e una *Tavola degli epiteti* compilata da Camillo Camilli.

All'altezza dell'edizione de' Franceschi qualcosa era però ormai radicalmente cambiato. Questa edizione non mirava più tanto a proporsi come edizione 'rivale' delle precedenti, come era stato fino ad allora, quanto piuttosto a porsi come *summa* di un momento storico-critico, che si era in qualche modo concluso, e ad aprire una nuova fase del dibattito sul poema eroico. D'altra parte, proprio un anno prima, Francesco de' Franceschi, che aveva già avuto l'onore nel 1562 di ospitare il primo esperimento in ottave del giovanissimo Tasso, il *Rinaldo* (presentato in un confezionamento sobrio e accompagnato solo da una prefatoria d'autore), aveva dato alle stampe un'edizione del *Goffredo* in tutto e per tutto allineata con il format ariostesco, con tanto di allegorie a ogni canto e

⁵⁷ *Orlando furioso di messer Lodouico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1584 (l'apparato è così lungo da non poter stare nel frontespizio che rimanda al Sommario).

soprattutto con l'*Allegoria* dello stesso Tasso,⁵⁸ che tanto malvolentieri – stando alle lettere – si era infine piegato all'uso moderno di accompagnare i testi con un'allegoria, salvo poi convincersi di quanto la lettura allegorica fosse appropriata.⁵⁹ E del resto, se la generazione di suo padre poteva aver guardato ancora con qualche diffidenza alla necessità di una lettura allegorica della poesia narrativa, non è difficile credere che per un appassionato lettore di poemi cavallereschi, nato nel 1544 e cresciuto tra Venezia e Padova, l'impostazione di lettura proposta da Giolito e Dolce fosse più che familiare. D'altra parte, già nel 1581, una delle edizioni Viotti della *Liberata* era stata presentata con argomenti di Orazio Ariosti e le allegorie per ogni canto di incerto autore,⁶⁰ a riconferma del fatto che quella era l'unica via di accesso a un pubblico ampio di non soli specialisti. E che si tratti ormai di una norma lo conferma l'edizione Manuzio (che abbiamo visto era stato refrattario a un simile formato editoriale) del *Rinaldo* tassiano di quello stesso 1583, nella quale oltre alle xilografie e agli argomenti, troviamo appunto le allegorie per ogni canto.⁶¹

La rassegna potrebbe andare avanti, ma forse per il nostro discorso possiamo fermarci qui e provare a trarre qualche conclusione pur provvisoria e parziale: in primo luogo mi pare di poter dire che solo un'ottica comparativa, che guardi al genere (in senso lato, eroico e romanzesco) e non solo al *Furioso*, e che tenga conto al contempo di ricezione, dibattito accademico e

⁵⁸ *Il Goffredo del signor Torquato Tasso, novamente corretto, et ristampato. Con gli argomenti, et allegorie a ciascun canto d'incerto auttore. Aggiuntovi molte stanze levate, con le varie lettioni; et insieme una copiosissima tavola de' nomi proprij, et materie principali. Con l'aggiunta de' Cinque canti del signor Camillo Camilli*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1583.

⁵⁹ Sull'esegesi allegorica in Tasso mi permetto di rimandare a Comelli, *Poetica e allegoria*, cit., pp. 335-452.

⁶⁰ *La Gierusalemme liberata, ovvero il Goffredo del signor Torquato Tasso. Di nuovo ricorretto, et secondo le proprie copie dell'istesso autore ridotto a compimento tale, che non vi si può altro più desiderare. Con gli argomenti del signor Oratio Ariosti gentilhuomo ferrarese. Aggiuntovi d'incerto autore l'allegorie a ciascun canto, per lo più tolte dall'istesso signor Tasso. Annotazioni, e dichiarazioni, sì d'alcuni passi del poema, come dell'histoire toccate nel libro. Una raccolta d'alcune vaghe maniere usate dal poeta nel descrivere le parti del dì. Con la tavola di tutti gli epiteti*, Parma, Erasmo Viotti, 1581.

⁶¹ *Il Rinaldo innamorato del singor Torquato Tasso. Di nuovo riveduto, et con diligenza corretto: aggiuntevi le figure, argomenti, et allegorie a ciascun canto. Con due tavole; l'una de' principij di tutte le stanze, et l'altra delle cose più notabili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1583.

prassi poetica, può effettivamente rendere conto della complessità dell'interazione tra mondo editoriale e poesia militante; e forse sarebbe auspicabile, in questa prospettiva, un'indagine sistematica tra anni '40 e '80 che metta in dialogo tra loro sul piano poetico ma anche editoriale i vari esperimenti eroico-romanzeschi. In secondo luogo, la lettura moralistica del *Furioso* su cui tanto insistettero gli editori e i loro collaboratori non fu mai messa sostanzialmente in discussione neppure dai detrattori di Ariosto. I primi tentativi di poema eroico cercarono – è vero – di correggere il *Furioso*, sul piano strutturale e sul piano morale, ma se il primo piano derivava direttamente dai dettami aristotelici, il secondo piano era piuttosto frutto di un clima culturale più profondamente radicato nella storia italiana ed europea, al quale gli apparati ermeneutici editoriali furono le prime, tempestive e solide risposte.

Riferimenti bibliografici

Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007.

Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo editore, 2016.

Galassia Ariosto. Il modello editoriale del «Furioso» dal libro illustrato al web, Roma, Donzelli editore, 2017.

Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I. *Passioni e competenze del letterato*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

Ilaria Andreoli, *L'«Orlando furioso» «di figure adornato» (1516-2016). Rassegna critico-bibliografica dei più recenti contributi sull'illustrazione del poema ariostesco*, «L'illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato», 1, 2017, pp. 127-148.

Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

- Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, ed. critica a cura di Marco Dorigatti, Olschki, Firenze, 2006.
- Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, Torino, Einaudi, 2016.
- Guido Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche*, in «*Quasi un picciolo mondo*»: tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Unicopli, 1982, pp. 13-22.
- Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Ugo Bellocchi, Bruno Fava, *L'interpretazione grafica dell'«Orlando furioso»*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961.
- Riccardo Bruscastelli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 119-144.
- I «Cinque canti» dell'Ariosto*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 19-52.
- Alberto Casadei, *La strategia delle varianti*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Il percorso del «Furioso»*, Bologna, il Mulino, 2001
- Nota sulle tre redazioni*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 15-19.
- Marzia Cerrai, *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici», n.s., XVI, 1, 2001, pp. 99-133.
- Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- Carlo Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 213-218.
- Cristina Dondi, Neil Harris, *I romanzi cavallereschi nel «Zornale» di Francesco De Madiis*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, cit., pp. 251-299.
- Marco Dorigatti, *Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)*, in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.
- Conor Fahy, *L'«Orlando Furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Milano,

- Vita e Pensiero, 1989.
- Francesco Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, s.d. [1904].
- Giovan Battista Giraldis Cinzio, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCA-Fe)*, edizione critica a cura di Carla Molinari, Ferrara, Edisai, 2016.
- Carlo Alberto Girotto, *Appunti su alcune edizioni illustrate del «Furioso»*, in *«Tra mille carte vive ancora»*, cit., pp. 13-58.
- Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Neil Harris, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1988-1991, 2 voll.
- Klaus W. Hempfer, *Lettture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento* [1987], traduzione italiana a cura di Hans Honnacker, Ferrara, Panini, 2004.
- Daniel Javitch, *Gabriele Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in Mid-Cinquecento*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido, Rena A. Syska-Lamparska and Pamela D. Stewart, Fiesole, Cadmo, 1998, pp. 123-133.
- Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* [1991], traduzione italiana a cura di Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- Anna Maria Montanari, Eleonora Stoppino, *Libri cavallereschi in prosa e in versi. Repertorio di incunaboli*, Novara, Interlinea, 2022.
- Angela Nuovo, Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- Enrica Pace, *Aspetti tipografico-editoriali di un «best-seller» del secolo XVI: l'«Orlando furioso»*, «Schifanoia», 3, 1987, pp. 103-114.
- Giovanna Romei, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LX, 1991, pp. 399-405.
- Guido Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2006.
- Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

Stefano Verdino, *La Quercia dei Tasso*, in *I della Rovere nell'Italia delle Corti*, vol. III. *Cultura e Letteratura*, a cura di Bonita Cleri, Sabine Eiche, John E. Law, Feliciano Paoli, Urbino, Quattroventi, pp. 7-24.

Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961, 2 voll.

Il Libro del Cortegiano di Baldassarre Castiglione
Considerazioni per un'edizione d'autore
Valeria Guarna

1. Breve storia di una lunga storia

Con l'*editio princeps*, apparsa nel mese d'aprile del 1528 per i tipi aldini, il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione sembrava aver trovato quella forma *ne varietur* dopo quasi vent'anni di tormentata scrittura e faticosa riscrittura.

La continua rielaborazione tematica e formale, cui venne sottoposta l'opera, è allo stato attuale documentata da ben cinque manoscritti tutti appartenuti allo scrittoio dell'autore o comunque a lui riconducibili: dai primi appunti, conservati in una serie di carte autografe, fino alla terza e definitiva redazione affidata al ms. Ashburnhamiano 409 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana).¹ Tale codice, terminato di compilare il

¹ Nel contributo si fa riferimento all'opera edita da Vittorio Cian (Firenze, Sansoni, 1947) con la sigla *LdC*. Il ms. Ashburnhamiano 409 è indicato con la lettera L; mentre con Ad ci si riferisce alla *princeps* dell'opera. Per la descrizione bibliografica della stampa si veda la scheda di Edit16 CNCE 10055 all'indirizzo <https://edit16.iccu.sbn.it/titolo/CNCE010055>; ad oggi sono disponibili diverse riproduzioni, cfr. i siti dell'O-

23 maggio del 1524, come si ricava dalla sottoscrizione del copista, non avrebbe seguito il suo autore quando questi, all'inizio di ottobre del medesimo anno, lasciava Roma per adempiere al nuovo ufficio di nunzio pontificio alla corte spagnola di Carlo V.² A giugno del 1525, scrivendo alla contessa della Somaglia Bianca Landriani, Castiglione si diceva desideroso di riaverlo poiché al momento si trovava in Italia nelle mani di certi amici.³ Rientrato in possesso del manoscritto, lo avrebbe inviato a Venezia tramite Bartolomeo Navagero per poi essere consegnato a Giovan Battista Ramusio, collaboratore della tipografia aldina; a novembre del 1527 il codice veniva affidato agli stampatori e cinque mesi dopo l'opera vedeva la luce in un elegante formato in-folio e in carattere romano.⁴

La serie compatta di manoscritti giunti fino a noi attesta una tradizione di tipo evolutivo, pur presentando un paio di soluzioni di continuità individuate da Ghino Ghinassi nel passaggio dalla stesura iniziale alla prima redazione e tra la seconda e quella definitiva, la terza.⁵ Le fasi progressive

PAC SBN italiano (<http://id.sbn.it/bid/CNCE010055>) e della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ221499708).

² Per la ricostruzione biografica si rimanda a Claudio Mutini, *Castiglione, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXII, 1979, pp. 53-68.

³ Baldassarre Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando - *Lettera ad Alfonso Valdés* a cura di Paolo Pintacuda, nota al testo di Roberto Vetrugno, nota alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino, Einaudi, 2016, 3 voll., vol. III, numero 1651.

⁴ La documentazione utile per seguire tutti questi passaggi è stata recuperata e analizzata da Fabio Massimo Bertolo, *Nuovi documenti sull'edizione principe del «Cortegiano»*, «Schifanoia», n. 13-14, 1992, pp. 133-144 e da Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 31-34 e 529-544; poi riprese dallo stesso in *L'autore (e i suoi copisti), l'«editor», il tipografo. Come il «Cortegiano» divenne libro a stampa. Nota ai testi di L e Ad*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 32-33.

⁵ Sulle vicende testuali dell'opera rimane tuttora fondamentale e imprescindibile lo studio di Ghino Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», v. XXV, 1967, pp. 155-196. Scrive Ghinassi che i «cinque manoscritti che documentano oggi l'evoluzione dell'opera fino all'*editio princeps* del 1528» formano una «serie non molto nutrita, ma compatta di manoscritti». Tutti insieme «costituiscono una tradizione evolutiva strettamente compatta, al punto da sembrare appositamente confezionati per raccogliere e quasi riassumere man mano l'intero processo elaborativo», eppure «esaminando dall'interno la qualità dei testi, ci accorgiamo che i rapporti dei manoscritti tra di loro non sono affatto omogenei»: «tra C e D e tra L e Ad la successione assume addirittura l'a-

sono sorvegliate e riviste dall'autore, come dimostrano gli interventi di sua mano presenti in tutti i testimoni. Gli studiosi si sono concentrati su questi materiali: da un lato analizzando i momenti testuali in senso genetico e cogliendone le trasformazioni tematiche, dall'altro soffermandosi sulle variazioni degli aspetti linguistici in conseguenza delle diverse revisioni realizzate, autoriali e non.⁶

Gli adattamenti formali e contenutistici non trovano però un assestamento definitivo neanche nel manoscritto Laurenziano. Il codice, infatti, presenta una complicata stratigrafia dovuta non solo al primo momento di compilazione, con annesse revisioni più o meno contemporanee all'atto stesso o comunque a ridosso, ma anche a causa dell'affastellamento di più mani non sempre operative sotto la regia di Castiglione.⁷ Consegnato agli

spetto di un rapporto di filiazione diretta; tra B e C e tra D e L si devono invece postulare anelli intermedi perduti» (ivi, pp. 155-157). La prima interruzione viene individuata nel passaggio dal ms. B (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8204), che contiene la trascrizione di mano di un copista che riporta un testo corrispondente a quello che per la vulgata sono i primi due libri e il prologo del quarto, al ms. C (ivi, Vat. lat. 8205), che è il primo a portare una redazione completa dell'opera. L'altro salto è individuabile tra il ms. D (ivi, Vat. lat. 8206), che conserva la seconda redazione, e il ms. L, testimone della terza e ultima stesura dell'opera nonché codice impiegato dai tipografi per la stampa.

⁶ Oltre al già menzionato studio di Ghinassi, dello stesso si vedano anche *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», v. XXI, 1963, pp. 217-264 e *Postille sull'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi e problemi di critica testuale», v. III, 1971, pp. 171-178. Per gli aspetti tematici cfr. almeno Claudio Scarpati, *Dire la verità al principe. «Cortegiano» IV 5*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 11-44; Claudio Scarpati, *Osservazioni sul terzo libro del «Cortegiano»*, «Aevum», v. LXVI, 1992, pp. 519-537; Claudio Scarpati, *Bembo nel IV libro del «Cortegiano»*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, Atti del V Seminario di studi, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 443-448; Quondam, «Questo povero Cortegiano», cit.; Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

⁷ Si veda Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit. Le mani che intervengono sul Laurenziano sono state individuate da Ghinassi e, oltre a quella di Castiglione, vi sono: quella del compilatore che trascrive il testo base (la cui mano è frequente nella corrispondenza di Castiglione a Roma per quasi tutto il 1524), quella di un copista non identificato, quella di un copista a servizio di Baldassarre che copia le lettere inviate dalla Spagna e quella del revisore che opera in tipografia (Giovan Francesco Valier). Nuove acquisizioni sulle figure che supportano il letterato mantovano nella pratica scrittoria si devono a Matteo

stampatori, con già molte tracce dei diversi passaggi, il manoscritto sarebbe passato al vaglio del letterato veneziano Giovan Francesco Valier, il quale vi avrebbe applicato una stretta revisione linguistica complicandone ulteriormente la lettura.⁸

La lavorazione tipografica avrebbe poi trasformato ulteriormente e irreversibilmente sia la *facies* linguistica del testo, per via della revisione di Valier, sia la stessa materialità del codice, poiché su questo sarebbero stati aggiunti i dispositivi necessari per la messa a stampa (numerazione dei fascicoli, segnature per l'impaginazione, paragrafatura), nonché segni involontari (macchie di inchiostro).⁹

Il Laurenziano, dunque, contiene la «terza redazione del *Cortegiano*», è stato impiegato come «esemplare di tipografia» e il testo che tramanda è

Poletti, *Cancellieri, copisti e revisori di Baldassar Castiglione*. Tesi di dottorato in Filologia moderna, relatore Angelo Stella, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2007-2008; a cui si aggiungano le ricerche di Roberto Vetrugno, *La lingua di Baldassar Castiglione epistolografo*, Novara, interlinea edizioni, 2010, in particolare pp. 68-79 sul copista che redige il testo base di L.

⁸ Sul lavoro condotto da Valier si rimanda a: Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit., in particolare pp. 224-225 e 253; Ghinassi, *Postille sull'elaborazione*, cit.; Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, in particolare pp. 83-84; Quondam, «Questo povero Cortegiano», cit., pp. 74-90 e 295-306; Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 84-102 e *passim*. In due soli luoghi il correttore interviene anche sul contenuto: alle cc. 124^v e 169^r. Nel primo caso reintegra il nome di Mario da Volterra già presente nel testo base, sostituito precedentemente da Castiglione col nome di Valier. La modifica è necessaria poiché in alcune carte precedenti lo stesso correttore introduce una facezia attribuendola a sé stesso. Per evitare la ripetizione del nome era quindi opportuno sostituirlo con quello di un altro personaggio (*LdC*, II 70). Nell'altro intervento vengono sostituiti i dati biografici di Michele Verità, laddove si legge un *exemplum* di amor costante riferito alla moglie di questi (*LdC*, III 27). Chi cancellò il nome di Michele Verità probabilmente lo fece o per ragioni politiche (Verità era stato condannato dal Senato Veneto) o per non urtare la sensibilità del figlio Gerolamo, figura eminente nella vita civile e culturale della Venezia di quegli anni. Sulla figura del letterato veneziano cfr. ora la documentata scheda di Giacomo Vagni, *Valier (Valerio), Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XCVIII, 2020, pp. 56-59.

⁹ Per le diverse tipologie di intervento, funzionali alla preparazione del manoscritto per la stampa, si vedano gli studi di Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit., in particolare p. 250, n. 51; Paolo Trovato, *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 29-31 maggio 1987, a cura di Amedeo Quondam e Marco Santagata, Modena, Panini, 1989,

«di mano di un copista con frequenti correzioni e aggiunte, interlineari e a margine, del Castiglione, di due suoi cancellieri e del revisore Valerio: cc. 57r-58r e 175r-176v autografe; esempi di varianti autografe ai margini e in interlinea alle cc. 4v, 13r, 28v, 44r».¹⁰

La forma entropica assunta dal testo affidato al manoscritto nel suo atto finale (tuttavia non definitivo, perché alcuni interventi potrebbero essere stati apposti anche quando il codice aveva lasciato la tipografia)¹¹ doveva però ancora ricevere l'ultimo impulso: un nutrito gruppo di «estreme» varianti si riscontrano, infatti, solo nella *princeps*, prodotto di una composizione «molto “calda”» che si arresta *in extremis*.¹² È nella stampa aldina che il *Libro del Cortegiano*, «il testo oggettivamente dato»,

pp. 43-81, poi edito col titolo *Manoscritti volgari in tipografia*, in *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-196. Prime indicazioni di questo genere erano già presenti in Léopold Delisle, *Notice sur des manuscrits du fonds Libri conservés à la Laurentienne*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, vol. XXXII, partie I, Paris, 1886, pp. 51-53.

¹⁰ Roberto Vetrugno, *Baldassar Castiglione*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno Editrice, 2009, vol. I, pp. 135-147: p. 138, numero 19. Castiglione interviene sia introducendo modifiche al contenuto (sostituendo una parte del testo base o inserendo brani più o meno lunghi ai margini del testo), sia apportando piccoli interventi linguistici. Specificamente sul Laurenziano si vedano anche: Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit., pp. 217-219; Quondam, «Questo povero Cortegiano», cit., pp. 74-90; Antonio Sorella, *La vulgata nella tipofilogia: due casi esemplari*, «Filologia italiana», v. III, 2006, pp. 155-172; Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 55-123.

¹¹ Sulla storia del Laurenziano, una volta lasciata l'officina degli eredi di Aldo, si veda il ben informato contributo di Isabelle de Conihout, *Grolieriana. Appunti su Bembo e Castiglione nella biblioteca di Jean Grolier*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 386-394. Alcuni interventi tardi, nessuno dei quali accolto nella stampa, sono riconducibili a una mano ben individuabile sia per l'inchiostro che impiega (di colore rossiccio chiaro), sia per il suo particolare *ductus* insieme al modulo della scrittura (più minuta rispetto alle altre). Inoltre, a differenza della prassi correttoria utilizzata dalle altre mani, questa apporta modifiche senza mai cancellare il testo base (cc. 2r-3v, 6r). In altri casi appone note di lettura (cc. 129r/v, 158v) e in altri ancora gli interventi sembrano chiarire luoghi del testo di complicata decifrazione e infatti vengono riscritte delle parole (cc. 3v, 4r/v, 5r/v, 6r, 7v, 13r, 106v). Tale mano non rientra in quelle identificate da Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit.

¹² Il continuo adattamento (testuale e formale) che l'opera subisce è descritto efficacemente da Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., p. 551.

troverà una definizione stabile grazie all'immagine storicamente realizzata che l'edizione ci restituisce.¹³

Le notizie intorno al Laurenziano, dopo che questo fu adoperato per la stampa, sono scarse. Sembrerebbe che alla metà del Cinquecento il manoscritto si trovasse in Francia, nella biblioteca di Jean Grolier,¹⁴ e che vi sia restato finché Guglielmo Libri,¹⁵ sottraendolo nel 1842 alla Biblioteca di Carpentras, nella quale nel frattempo era passato, lo donasse in vendita a Lord Ashburnham. Nel 1884, su suggerimento di Pasquale Villari, fu acquistato dallo Stato italiano e consegnato alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze insieme a tutti i codici appartenuti al Lord inglese.¹⁶

Della *princeps* aldina si conserva un numero abbastanza elevato di esemplari: 68 in biblioteche italiane e 85 in quelle straniere.¹⁷ La conservazione

¹³ La riflessione è debitrice delle considerazioni di metodo proposte da Giuliano Tanturli a proposito della *Vita civile* di Matteo Palmieri: *Tradizione di un testo in presenza dell'autore. Il caso della «Vita civile» di Matteo Palmieri*, «Studi medievali», s. III, v. XXIX, f. I, 1988, pp. 277-315: p. 312.

¹⁴ Jean Grolier (1479-1565), tesoriere generale del re di Francia Luigi XII e bibliofilo, deve la sua fama anche alla committenza di preziose legature. Per ulteriori notizie si rimanda a Guido Biagi, *A proposito di due sconosciute legature "Grolier"*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», vol. XV, 1904, pp. 1-8; Tammara De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, Firenze, Valdona, 1960, 3 voll., v. III, pp. 12-16; Anthony Hobson, *Humanists and bookbinders. The origins and diffusion of the humanistic Bookbinding (1459-1559)*, New York, Cambridge University Press, 1989, pp. 114-120.

¹⁵ Vd. Livia Giacardi, *Libri (Libri Carucci), Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXV, 2005, pp. 60-64.

¹⁶ La raccolta di codici appartenuta a Betram IV Ashburnham (1797-1878) era accompagnata da un catalogo dove venivano elencati e descritti i 1923 documenti della collezione (cfr. *Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Palace. Part the first comprising a collection formed by professor Libri*, London, C. F. Hodgson, 1853). Alla morte del Lord inglese, la biblioteca fu ereditata dal figlio Betram V (1840-1913) il quale decise di venderla. Per l'occasione fu compilato un nuovo catalogo che però dava ai documenti una numerazione diversa rispetto a quella assegnata nel precedente elenco (cfr. *Relazione alla Camera dei Deputati e disegno di legge per l'acquisto di codici appartenenti alla biblioteca Ashburnham descritti nell'annesso Catalogo*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1884).

¹⁷ I dati sono ricavabili dagli studi di Conor Fahy, *Collecting an Aldine: Castiglione's «Libro del Cortegiano» (1528) through the Centuries*, in *Libraries and the Book Trade: the Formation of Collections from the Sixteenth to the Twentieth century*, edited by Robin Myers, Michael Harris and Giles Mandelbrote, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2000, pp. 147-170, in particolare pp. 161-164.

di tanti esemplari si spiega probabilmente col fatto che il libro fu considerato da subito anche un manufatto di pregio, dunque da custodire con cura in biblioteca.¹⁸

2. Per una storia delle edizioni critiche

Nella *Biblioteca scolastica dei classici italiani*, diretta da Giosue Carducci, usciva nel 1894 la prima edizione moderna del *Libro del Cortegiano* per le cure di Vittorio Cian. La lezione del Laurenziano veniva riprodotta fedelmente nelle sue peculiarità grafiche, fonetiche e morfologiche, a eccezione tuttavia – scriveva il curatore – di «inutili detriti di grafia latina e latineggiante, che, se compaiono nel manoscritto originale e nelle edizioni del secolo XVI, avevano perduto ormai, fin d'allora, qualsiasi ragione d'essere, e storica e pratica e teorica». Per la prima volta si rendeva così disponibile la trascrizione integrale del codice che, «rappresentando la redazione definitiva del libro» nonché l'ultima volontà del suo autore, «aveva diritto d'esser posto a fondamento» della nuova edizione.¹⁹

Nel 1916 e nel 1929 due nuove edizioni «riviste e corrette» vedevano la luce; solo nel 1947 sarebbe uscita quella definitiva dove Cian affermava di aver rivisto scrupolosamente il testo sul Laurenziano e di aver restaurato il titolo dell'opera sulla base del codice: *Il Cortegiano* diventava

¹⁸ Studi a riguardo, con ricostruzioni storiche più analitiche per alcuni esemplari della *princeps*, si trovano ora in Fahy, *Collecting an Aldine*, cit. Interessante è il caso della biblioteca personale di Jean Grolier in cui si conservavano più copie del *Cortegiano* (cfr. Gabriel Austin, *The Library of Jean Grolier: A preliminary Catalogue*, New York, Grolier Club, New York, 1971). Sembra ci sia stato un rapporto assiduo tra Grolier e l'editore Gian Francesco Torresani, erede della tipografia Manuzio, il quale spesso avrebbe affidato i manoscritti utilizzati in tipografia proprio al Grolier perché li rilegasse. Grolier risulta infatti essere dedicatario di cinque edizioni aldine stampate tra il 1515 e il 1522 (cfr. Fahy, *Collecting an Aldine*, cit., pp. 151-152).

¹⁹ È quanto si legge nella prefazione al volume *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, annotato e illustrato da Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1894, pp. III-XVI, citazione alle pp. X-XI; qui abbreviato come Cian *LdC* 1894. Il lavoro di Cian nasce come risposta all'edizione di Giuseppe Rigutini (Firenze, Barbèra, 1889) nella quale l'opera era apparsa «riveduta e castigata» per le scuole. Fino ad allora il *Cortegiano* era stato pubblicato o in antologie o in forma ridotta. Cian sostiene invece l'importanza di offrire agli studenti liceali il libro nella sua interezza. A riguardo cfr. Roberto Vetrugno, *Il «Cortegiano» «scolastico» di Vittorio Cian*, in *Il Canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di Renzo Cremante e Simonetta Santucci, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 409-420.

così *Il libro del Cortegiano*.²⁰ La scelta del Laurenziano era dettata dalla valutazione di questo come “codice originale”, a discapito quindi dell’*editio princeps* considerata testimone deteriore. Il curatore dichiarava, inoltre, di voler seguire in maniera fedele il testo trådito dal manoscritto, non ricorrendo all’Aldina neanche nei luoghi corrotti, preferendo invece intervenire per congettura. A proposito delle peculiarità linguistiche che il codice presenta, Cian rimaneva tuttavia in bilico tra apportare «certi discreti e innocui ritocchi di carattere puramente grafico, intesi a rendere più agevole la lettura», e conservare «certe incoerenze e anomalie ortografiche del ms».²¹

La presenza del manoscritto appartenuto allo scrittoio dell’autore sembrava chiudere qualsiasi possibilità di mettere in discussione, in termini filologici e interpretativi, la correttezza del testo trasmesso e la scelta di affidarsi al Laurenziano diventava il percorso ecdotico obbligato dei futuri curatori.

Bruno Maier, in un articolo preparatorio del 1953, dove annunciava l’edizione che avrebbe curato da lì a due anni, si impegnava in un nuovo esame delle carte. Un’attenta collazione tra il testo edito da Cian, quello del Laurenziano e quello dell’Aldina evidenziava una serie di refusi ed errori di lettura presenti nell’edizione moderna. Pur commentando alcuni luoghi dubbi del testo trådito, il manoscritto rimaneva tuttavia il testimone di riferimento sul quale condurre l’edizione, poiché esso avrebbe rappresentato la volontà definitiva di Castiglione e il senso dato dal Laurenziano sarebbe apparso come molto più persuasivo.²²

L’edizione curata da Maier, per i tipi della UTET nel 1955, era accompagnata dalla *Nota ai testi*, nella quale venivano confermate le dichiarazioni di due anni prima.²³ Il Laurenziano era ancora il testo sul

²⁰ *Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, annotato e illustrato da Vittorio Cian, edizione accresciuta e corretta, Firenze, Sansoni, 1916; *Il cortegiano del conte Baldessar Castiglione*, annotato e illustrato da Vittorio Cian, edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1929.

²¹ Cian *LdC* 1894, p. x.

²² Bruno Maier, *Sul testo del «Cortegiano»*, «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXXX, 1953, pp. 226-248.

²³ *Il Cortegiano con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1955, qui abbreviato come Maier *LdC* 1955. La *Nota ai testi* si può leggere alle pp. 59-63. L’edizione vede la luce altre tre volte sempre per il medesimo

quale si conduceva l'edizione, sia perché considerato "autografo" sia perché sarebbe stato «steso da un copista sotto la direzione del Castiglione e riveduto, corretto e integrato dall'autore medesimo». Mentre la *princeps* veniva di nuovo scartata poiché segnata da «numerosi errori di lettura degli stampatori e correzioni arbitrarie dei revisori delle bozze».²⁴ Diversamente da come aveva lavorato Cian, Maier dichiarava che, nei luoghi dove il testo presentava difficoltà, era ricorso ad altre due stampe: quella del 1566 curata da Ludovico Dolce (Venezia, Giolito) e la prima edizione di Cian (1894). Un modo di procedere contrario a quanto era stato sostenuto nell'articolo, vale a dire che le edizioni comparse dopo l'Aldina dovevano essere scartate, perché esemplate sulla *princeps* e «incrinare da sviste, o da ammodernamenti eccessivi».²⁵ Rimangono di fatto oscure le motivazioni che hanno portato Maier ad optare per la stampa veneziana del 1566 ai fini della correzione del testo. Inoltre, non risultano pubblicazioni con questa data e molto probabilmente si fa riferimento a quella del 1556.²⁶ Nel frontespizio della giolitina si legge che il testo sarebbe stato allestito «secondo l'esemplare del proprio autore», dichiarazione ovviamente solo pubblicitaria anche perché in quegli anni il codice si trovava già in Francia nella biblioteca di Jean Grolier.

Un accenno merita l'edizione di Carlo Cordié per i Classici Ricciardi. Il testo è il prodotto di un innesto di quello offerto da Maier su quello di Cian del 1947. Nelle note in calce, a detta del curatore, sarebbero state fornite le diverse lezioni presenti nelle edizioni di Cian, di Maier (incluse le osservazioni prodotte nel 1953), del Laurenziano e dell'Aldina. Ma una

editore: nel 1964, nel 1973 e nel 1981, quest'ultima licenziata come «riveduta e aggiornata» ma in cui le modalità ecdotiche impiegate sono le medesime di quelle adottate nella prima edizione (1955).

²⁴ Maier *LdC* 1955, p. 59.

²⁵ Maier, *Sul testo del «Cortegiano»*, cit., p. 230.

²⁶ L'ultima edizione giolitina reca sul colophon la data del 1564 (Edit16 CNCE 10097), si tratta per altro di una nuova emissione della stampa del 1562 (ma nel frontespizio si legge 1563).

verifica dell'apparato ha dimostrato che il più delle volte non vengono registrate le divergenze tra i testimoni, anche quando rilevanti.²⁷

Per quanto riguarda l'aspetto ecdotico di queste tre edizioni si ravvisa come spesso agli intenti dichiarati non ne sia seguita una pratica coerente. Mettendo da parte quella curata da Cordié, un'operazione editoriale tutta giocata modernamente sui lavori precedenti,²⁸ le edizioni di Cian e di Maier sono state realizzate più verosimilmente sulla base della *princeps* che non sul Laurenziano, come palesa una serie di errori che alla luce del manoscritto si sarebbero potuti facilmente evitare. Questo accade soprattutto nei luoghi in cui la lettura del codice è piuttosto complicata, inducendo così il ricorso alla stampa senza alcun ulteriore accertamento. Anche i luoghi corrotti dell'Aldina insieme alle specifiche varianti sono stati messi a testo, lasciando così da parte le lezioni attestate dal codice.

Il problema filologico propone la *vexata quaestio* dell'autorevolezza dei testimoni quando tra questi vi sono un manoscritto e una stampa. La questione verrà qui ripresa nel paragrafo successivo, tuttavia è necessario sin da ora riflettere sul valore d'autografo attribuito dagli editori moderni al Laurenziano. Molti degli interventi presenti non sono stati apportati sotto il diretto controllo di Castiglione e di suo pugno sono solo quattro carte su 284; oltre a ciò, la complessa stratigrafia con cui si presenta il codice non consente di riconoscere e quindi di attribuire con certezza la maggior parte delle modifiche. Pertanto, dato che sarebbe impossibile "ripulire" il manoscritto di tutte quelle revisioni avvenute quando il codice si trovava lontano dallo scrittoio di Castiglione, questo non può

²⁷ Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 5-361. Lo stesso innesto tra le edizioni è praticato da Giulio Preti che nello stesso anno cura un'edizione per Einaudi. Mentre nel 1998 Walter Barberis fornisce un'ulteriore edizione basata ancora sul Laurenziano ma che per grafia e interpunzione richiama i lavori di Maier.

²⁸ Per altro negli schedoni che riportano l'elenco dei lettori del manoscritto, non si trova il nome di Cordié, il quale evidentemente non ebbe occasione di studiare in modo autoptico il documento. Il registro dei lettori è ora disponibile sulla Teca Digitale della Biblioteca Medicea Laurenziana, consultabile all'indirizzo: <http://dedalus.bmlonline.it/manuscriptDetails.aspx?Holdinglocation=Ashb.409>

essere considerato né rappresentativo di una volontà diretta dell'autore, né testimone della sua ultima e definitiva volontà.²⁹

Fino ad ora gli editori moderni hanno fornito, per così dire, un testo ibrido non distinguendo la fase del codice da quella della stampa e di conseguenza i due diversi momenti della storia dell'opera sono stati confusi. La lezione del Laurenziano non è ancora definitiva, poiché il testo assume un aspetto statico solo sulla pagina stampata, che restituisce il lavoro complessivo di autore, copisti, correttori, tutto in una volta. Alla posticcia etichetta di "autografo" assegnata al codice si aggiunga che questo tramanda un testo già ibridato, spurio rispetto al concetto di volontà d'autore che accompagna quasi sempre quello di autografia. Sul manoscritto si stratificano diverse scritture e volontà, senza però mai raggiungere uno stato che possa dirsi concluso rispetto alle diverse forme testuali, poiché il percorso elaborativo – nei suoi diversi aspetti – si conclude solo sulla stampa.

Se il merito di Cian è di aver riportato all'attenzione il valore del Laurenziano e il contenuto in sé dell'opera, fino ad allora pubblicata o in antologie o in forma ridotta, quello di Maier deve essere riconosciuto nella collazione effettuata tra il manoscritto e l'*editio princeps*, sebbene poi i risultati non siano stati tenuti troppo in conto nell'edizione. Entrambi gli editori scelgono di ammodernare la grafia e la punteggiatura snaturando di fatto la *facies* linguistica del testo; in tale maniera non viene restituita al lettore l'immagine autentica di un testo volgare di primo Cinquecento. Infatti, le diverse forme grafiche e fonomorfologiche, che nel testo originale convivono, vengono regolarizzate secondo un uso moderno che non ammette oscillazioni e ibridazioni in fatto di lingua. L'opera, invece, è anche un documento di storia della lingua che, in quanto tale, fotografa le spinte centrifughe di un *usus scribendi* personale (quello di Castiglione e quello di Valier *in primis*), che si alternano e fanno forza contro quelle che invece sono le spinte centripete di una norma linguistica "tipografica" per altro

²⁹ Già Ghinassi scongiurava questa operazione di "ripulitura" e scriveva: «A meno che non si volesse tentare di 'ripulire' il manoscritto degli interventi di Ly [rif. Valier], e di risalire a una fase in cui il testo era ancora certamente sotto il controllo dell'autore. Ma un'operazione chirurgica di questo genere temo che non sarebbe praticamente attuabile: in tal modo le correzioni normatrici e toscaneggianti di Ly non venute a far corpo unico con tutto il resto del codice. Il che poi è assai probabile che non dispiacesse affatto neanche al Castiglione» (Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit., p. 256).

ancora non stabilizzata. La lingua, in quanto fattore culturale, se declinata modernamente rischia di far perdere il contatto con la realtà spazio-temporale e il contesto socio-culturale di cui è parte integrante.³⁰

Tra queste edizioni il lavoro di Cian rimane il caposaldo dell'attività esegetica realizzata intorno all'opera da cui i futuri commentatori non potranno prescindere.

Nel 2016, presso la casa editrice romana Bulzoni, Amedeo Quondam ha dato alle stampe i primi tre volumi previsti dal piano editoriale dedicato a Baldassarre Castiglione e al suo *Libro del Cortegiano*. Un impegnativo e ampio progetto di studio messo in pratica per squadernare ogni minimo particolare storico, editoriale, tipografico, letterario dell'opera, riprendendo e ampliando quanto lo stesso studioso andava scrivendo una quindicina di anni prima nel suo «*Questo povero Cortegiano*». *Castiglione, il Libro, la Storia* (Roma, Bulzoni, 2000).³¹

³⁰ Si rimanda agli studi tuttora validi di Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sulla grafia*, in Matteo Maria Boiardo, *Opere Volgari*, Bari, Laterza, 1962, pp. 456-477, in cui a proposito di «fatti e correnti grafiche caratteristiche della koinè» scriveva che questi sono «distintivi di una cultura e tradizione di cui fanno organicamente parte. [...] L'arbitrio che si rischierebbe con la modernizzazione sarebbe quindi duplice, nel senso del tempo e dello «spazio» geografico-culturale» (ivi, p. 456). Si vedano anche Ghino Ghinassi, *Incontri tra toscano e volgari settentrionali nel Rinascimento*, «Archivio glottologico italiano», v. LXI, 1976, pp. 86-100; Ghino Ghinassi, *Il volgare mantovano tra il Medioevo e il Rinascimento*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del convegno organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 7-28, poi in Ghino Ghinassi, *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura e con una premessa di Paolo Bongrani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2006, pp. 137-158. Per altro lo stesso Cian, nella prima edizione dell'opera, riconosceva il Laurenziano quale «documento notevole in quella storia della lingua e della ortografia italiana» (Cian *LdC* 1894, p. xi).

³¹ Bisognerà anche ricordare le altre due prove dello studioso al cospetto del *Cortegiano*: quella in cui introduceva l'opera nell'edizione Garzanti del 1981 e l'esperimento editoriale uscito per Mondadori nel 2002. In quest'ultima pubblicazione un classico della letteratura in lingua italiana antica veniva proposto con una incisiva mediazione linguistica e una capillare mediazione culturale. Al comune lettore non specialista veniva offerto un «prototipo» (così definito dallo stesso Quondam), un modello editoriale da applicare a un testo classico: la traduzione in italiano moderno per poterlo leggere e una *Guida alla lettura* per poterlo comprendere. Su questa iniziativa si è tenuto un Seminario a Bologna il 19 maggio 2003 e gli interventi dei vari studiosi si possono leggere nella rivista «Ecdotica», v. I, 2004, pp. 157-209: *Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam*, interventi di

L'annuncio dell'editore contiene quattro pubblicazioni:

1. La prima edizione: Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528.
2. *Il manoscritto di tipografia "L": Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 409.*
3. *Nota al testo* poi edito con il titolo *L'autore (e i suoi copisti), l'«editor», il tipografo. Come il «Cortegiano» divenne libro a stampa. Nota ai testi di L e Ad.*
4. *Il codice degli abbozzi: Archivio Castiglioni, Mantova.*

Alle mille e seicentotrentatré pagine dei primi tre volumi purtroppo però non ne seguiranno altre e ad oggi il codice degli abbozzi rimane un preziosissimo documento ancora tutto da studiare.³²

Il cuore pulsante di questo progetto però è il terzo volume, in cui alle minuziose analisi del manoscritto e della stampa si uniscono gli approfondimenti sui moltissimi aspetti dell'opera, nonché sulle figure coinvolte sia nel processo di stesura sia in quello che avrebbe portato alla pubblicazione. La genesi del testo, nella sua terza e ultima redazione, viene ricostruita al microscopio setacciando il Laurenziano e la *princeps*. Ogni elemento testuale, come anche ogni aspetto materiale dei supporti che hanno trasmesso il testo, viene indagato e spiegato. Vi è compresa la *Nota ai testi* (con allegati i criteri editoriali) che accompagna gli altri due volumi.³³ Il primo accoglie l'*editio princeps* in edizione semidiplomatica con a fronte quella interpretativa, in cui sono stati corretti i refusi e introdotti alcuni accorgimenti di tipo più

Paolo Trovato, Antonio Sorella, Emilio Pasquini, Francisco Rico, Alfredo Stussi, Amedeo Quondam. Le edizioni in questione sono: Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981; Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Mondadori, 2002, 2 voll., vol. II. *Guida alla lettura*.

³² Le prime indagini dello studioso sugli abbozzi si possono leggere in Amedeo Quondam, *La nascita del «Cortegiano». Prima ricognizione sul manoscritto autografo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», v. II, f. 2, 1997, pp. 423-441.

³³ Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 23-25 e 607-613. Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Vol. 1. *La prima edizione. Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528*. Vol. 2. *Il manoscritto di tipografia (L). Biblioteca Medicea Laureziana, Ashburnhamiano 409*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.

che altro paragrafematico.³⁴ Tra i due testi che scorrono uno accanto all'altro, in versione semidiplomatica sulla sinistra e in quella interpretativa sulla destra, non vi è alcun richiamo se non la medesima scansione in capitoli e in paragrafi. Manca, infatti, qualsiasi rappicco visivo nei luoghi in cui i testi differiscono, quando a esempio si è intervenuti a sanare i luoghi corrotti della stampa. Non vi è poi modo di recuperare l'atteggiamento avuto dai compositori nei confronti dell'antigrafo: le varianti della *princeps*, «che in qualche caso assumono proporzioni sostanziali», non sono solo la prova di un instancabile *labor limae* che continua anche sulle bozze di stampa, sui primi fogli tirati e corretti (insomma su documenti di cui non è rimasta traccia alcuna), ma sono soprattutto testimonianza di una prassi tipografica. Basti pensare che un nutrito gruppo di varianti attestate su Ad non sarebbe altro che un «recupero di lezioni originarie di L rispetto alle varianti della revisione»³⁵ e questa «pratica» andrebbe spiegata anche alla luce dello *status* del manoscritto, della facilità o meno di lettura che i luoghi specifici presentano.

Condurre l'edizione del *Cortegiano* sulla *princeps* è la scelta corretta, perché solo la stampa segna un punto di arresto stabile che ci consegna un «testo oggettivamente dato [...] così come storicamente rimane fissato in una certa forma rispetto al lavoro creativo che l'ha prodotto».³⁶ Tuttavia il *modus operandi* con cui è stata allestita l'edizione pone alcuni problemi. Volendo mantenere i testi in sinossi, sarebbe bastato adottare delle spie visive per richiamare l'attenzione su tutti i luoghi in cui l'editore è intervenuto. La presentazione di entrambe le versioni (semidiplomatica e interpretativa) non sembra la scelta più economica e la *ratio* di una simile soluzione appare debole, sia perché la visione dell'originale è oggi permessa a tutti grazie alla disponibilità di riproduzioni digitali accessibili gratuita-

³⁴ L'elenco dei luoghi corrotti è in Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 557-569. Quondam ne riconosce fondamentalmente tre tipologie: errori di tipo meccanico (dovuti alla fase di composizione del testo in tipografia), errori per cattiva lettura o fraintendimento dell'antigrafo, errori congiuntivi tra L e Ad. Alcune valutazioni erano già in Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit. L'edizione è stata condotta sull'esemplare conservato a Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Antico 24.2.N (vd. Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., p. 29), lo stesso esemplare utilizzato per la riproduzione anastatica dell'editore Bulzoni nel 1986, su cui però si veda qui la nota 52.

³⁵ Le varianti della *princeps* vengono riportate e commentate sempre in Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 570-596: p. 552; alle pp. 552-555 si segnalano quelle più significative.

³⁶ Tanturli, *Tradizione di un testo*, cit., p. 312.

mente, sia perché la lettura dell'elegante, quanto agevole, carattere romano aldino non presenta particolari difficoltà (forse nessuna). Si registra poi l'assenza dell'apparato critico che non solo avrebbe snellito la mole del volume – sostituendo di fatto l'edizione semidiplomatica, ma avrebbe reso un servizio più utile e immediato allo studioso. Si sarebbe potuto leggere il testo nel suo *continuum* narrativo, cedendo alla curiosità intelligente di recuperare le trasformazioni abbassando lo sguardo per scoprire (e valutare) come l'editore ha lavorato. Se in maniera ortodossa è la *Nota al testo* il luogo di discussione e di valutazione delle varianti e degli errori, in cui il principio filologico dell'economia cede il passo all'eshaustività del commento, l'apparato è il luogo imprescindibile per rendere allo studioso il vero e autentico servizio critico.

Il secondo volume è riservato all'edizione del manoscritto di tipografia ed è provvisto di una serie di *Strumenti*: l'*Index locorum*, l'*Inventario delle varianti formali di L* e la *Tavola di corrispondenza della paragrafatura di questa edizione con quella di Cian e con le carte di L*.³⁷ Per rappresentare la complessa stratigrafia che caratterizza il codice, viene adottata una segnaletica (sottolineatura semplice e doppia, evidenziazioni, parentesi) applicata direttamente sul testo.³⁸ Una scelta a svantaggio dello studioso costretto a confrontarsi con più livelli e momenti di scrittura rappresentati, per di più, sincronicamente. Rimandare la codifica (che è anche sempre decodificazione) degli strati di scrittura a una fascia d'apparato (che scorre parallela al testo ma senza asfissiarlo) avrebbe di certo reso più leggibile il testo manoscritto. Il rischio, infatti, è di riprodurre il *pastiche* originale (quello

³⁷ La tipologia di edizione è specificata in Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., p. 607; gli *Strumenti* sono editi in Castiglione, *Il manoscritto di tipografia*, cit., pp. 323-558.

³⁸ Vd. Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 609-613, in cui viene spiegato il codice «di trascrizione delle dinamiche correttive e variantistiche» composto da sette modalità di rappresentazione che, a dispetto di essere definite «abbastanza semplici e intuitive», restituiscono un testo di assai complicata lettura (p. 609). Un esempio di codifica è il seguente: «quando gli interventi consistono in sole cancellature li ho posti tra parentesi quadre con la stessa barratura semplice delle altre parti di testo; quando al testo cancellato corrisponde una integrazione di uno o più lettere o di una o più parole, con o senza segno pedale d'inserimento, l'ho marcata con barratura doppia e sottolineatura semplice: senza parentesi quadre se l'inserimento era stato acquisito prima della cancellazione del brano, tra parentesi quadre se l'inserimento era stato invece soppresso»; segue l'esempio proposto: un[σ] | s[e]i | d[e]i | sup[p]elletile | impostov[e]i | d[e]i | cos[i]i | [R]Ritornan-
do (p. 612).

del codice) trasferendolo e adattandolo solo rispetto alla resa grafica senza fornire gli strumenti critici opportuni.

Le edizioni dei due testimoni, il codice e la stampa, entrambe così importanti per i molti motivi fin qui ripercorsi, sono quello di cui si aveva bisogno, ma lasciano alquanto perplessi le modalità adottate che appaiono troppo distanti dall'idea critica che un lavoro filologico ed ecdotico dovrebbe offrire.

3. *Proposta per un'edizione d'autore*

Dalla prima edizione di Cian del 1894 all'ultima di Quondam sono trascorsi poco più di centoventi anni. Dopo le diverse ipotesi di lavoro messe in campo dagli studiosi, non può ancora dirsi concluso il lavoro sulla tradizione testuale di quest'opera. La fortunata casualità ci ha consegnato il testo del *Cortegiano* nel suo divenire e farsi 'opera'. Tuttavia gli abbozzi iniziali e la prima redazione attendono ancora uno studio critico, mentre disponiamo della seconda redazione edita criticamente da Ghinassi.³⁹ Di rinnovata attenzione necessita la terza e ultima redazione, di cui è possibile seguire i passaggi testuali dal manoscritto (sempre potenzialmente in divenire) alla stampa (ciò che è dato) nella strettissima relazione che lega ogni antigrafo al suo apografo.

L'allestimento dell'edizione critica della terza redazione del *Libro del Cortegiano* ha a che fare con due documenti e un paio di questioni. I documenti sono il Laurenziano e la *princeps*, ognuno dei quali è necessario che venga studiato singolarmente: ciascuno nella propria specificità materiale e testuale alla luce sia di ciò che è stato (percorso genetico) sia di ciò che è diventato (percorso evolutivo). Le questioni in campo sono anch'esse sufficientemente spinose: la prima riguarda la capacità di indagare la volontà dell'autore e quindi di rappresentarla attraverso un'edizione critica, l'altra consiste nella possibilità di restituire – nella bidimensionalità della pagina – tutta l'attività magmatica connaturata all'azione creativa.

La volontà di un autore si manifesta attraverso un atto che realizza una certa intenzione, questa può essere colta tanto negli aspetti intrinseci quanto in quelli estrinseci. Nell'ambito letterario l'atto coincide con l'opera (può coincidere). Per dare l'idea di come Castiglione esprimesse la propria

³⁹ Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del «Cortegiano»*, edizione critica a cura di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.

volontà basterà qui ricordare la ben nota lettera che egli inviava a Pietro Bembo, in cui dichiarava che l'aspetto linguistico del *Cortegiano* non era affare che gli interessava, demandando perciò ad altri la fatica di occuparsene.⁴⁰ Questa affermazione – come sostiene Vetrugno – «ha un'importanza che pertiene direttamente alle sue intenzioni [*rif.* dell'autore] e ai progetti editoriali in vista della pubblicazione», vale a dire che il letterato mantovano aveva in animo «di concludere il libro e di affidarlo alle cure editoriali di qualcun altro, di chi sapeva allestire un'edizione di un testo volgare che risultasse “con ogni diligenza corretto”: un revisore, un esperto in grado di giostrare i rapporti fra grammatica e coerenza dei criteri di edizione».⁴¹ Inoltre, la questione della lingua è per Castiglione soprattutto una riflessione teorica, quale è nel primo libro del *Cortegiano*; d'altronde nel primo Cinquecento «la lingua della letteratura era l'interesse dominante di tutti gli attori in scena nel dibattito».⁴² L'aspetto pragmatico rivela che, così come egli si serviva di figure specializzate (copisti e cancellieri) per la corrispondenza privata e diplomatica, anche per l'attività letteraria avrebbe impiegato dei copisti verso i quali riponeva evidentemente un'aperta fiducia. A questi praticanti della scrittura, infatti, avrebbe fatto compilare ben quattro manoscritti dei cinque che pertengono alla tradizione dell'opera. Ogni copista avrebbe preso parte alla stesura del testo assecondando le proprie idiosincrasie linguistiche. Mentre la scrittura di Castiglione, profondamente mantovana, continuava ad avere le sue oscillazioni grafiche, fonetiche e morfologiche, contro le quali nessun manuale di regole grammaticali (si pensi a quelli di Fortunio o di Flaminio)⁴³ sarebbe stato in

⁴⁰ Castiglione, *Lettere famigliari*, cit., vol. III, numero 1651. Bruno Migliorini affermava che quella della volontà d'autore è una «preoccupazione che solo modernamente si è affermata», e che il concetto di volontà autoriale sfuma di fronte alle esigenze di confezione il libro «con un aspetto grammaticale corretto e coerente, e con parole largamente intelleggibili» (Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 2002, p. 230). Cfr. anche Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p. 78.

⁴¹ Vetrugno, *La lingua*, cit., p. 23.

⁴² Ivi, p. 22.

⁴³ Giovanni Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, Ancona, Bernardin Vercellese, 1516 (in edizione critica moderna a cura di Brian Richardson, Roma-Padova, Antenore, 2001, in particolare pp. 213-225). Il suggerimento che la grammatica utilizzata da Castiglione fosse proprio questa è negli studi di Ghinassi, il quale osserva come quel manuale andava diffondendosi «proprio nel momento in cui il *Cortegiano* subiva la prima revisione» (Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione*, cit., p. 184). Inoltre, le *Regole*

grado di opporre un'adeguata e incisiva forza ortopedizzante. Si potrebbe quindi dire che, per la stesura del testo, il letterato mantovano avrebbe avuto un ruolo di *primus inter pares*, dove i *pares* sono i copisti insieme al revisore, i quali prendono parte all'allestimento dell'opera financo nel contenuto, come dimostrano gli interventi di Valier.⁴⁴

L'altra questione, poco sopra richiamata, si lega indissolubilmente alle modalità ecdotiche che verranno scelte per ciascuno dei testimoni. Infatti, pur nella continuità testuale ed elaborativa che è possibile seguire sulla documentazione superstita, una nutrita serie di lezioni è attestata solo nella prima edizione a cui si sommano gli errori, di diversa eziologia, prodotti dai compositori. La revisione linguistica cui fu sottoposto il testo si arresta solo sotto il torchio, come dimostrano le molte varianti presenti esclusivamente nella stampa e di cui non vi è traccia nel manoscritto, dato che molto probabilmente il lavoro preparatorio in vista del processo di stampa

dovevano essere state terminate già intorno al 1509, come si ricava dalla data del privilegio di stampa, e non è escluso che l'opera sia circolata anche in forma manoscritta; cfr. Carlo Dionisotti, *Ancora del Fortunio*, «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXI, f. 3, 1938, pp. 213-254. È utile ricordare che tra i libri appartenuti a Castiglione compare anche «La gramatica del Fortunio volgare de corame negro» (cfr. Guido Rebecchini, *The Book Collection and Other Possessions of Baldassarre Castiglione*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», v. LXI, 1998, pp. 17-52, in particolare p. 49, numero III.109). Per i libri appartenuti alla famiglia Castiglione si rimanda al recente studio di Lorenzo Bocca e Jean-Louis Fournel, *La biblioteca di Baldassar Castiglione*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-18. Dalle analisi condotte dai due studiosi risulta che la consistenza dei volumi della biblioteca ammonterebbe a quasi 200 testi, di cui quasi un quarto (44) riguardano argomenti di retorica, di grammatica e di metodi di apprendimento linguistico. Proprio negli anni della pubblicazione del manuale di Fortunio, Marcantonio Flaminio lavorava alla stesura di una riduzione delle *Regole*, poi andata in stampa nel 1521 con il titolo di *Compendio di la volgare grammatica* (Bologna, Girolamo Benedetti). Ancora: Flaminio sarebbe stato coinvolto nella revisione della terza redazione dell'opera, cfr. Quondam, «Questo povero Cortegiano», cit., pp. 74-90. Mentre Castiglione si trovava a Toledo, tra aprile e maggio 1525, faceva richiesta di alcune grammatiche all'amico e scrittore apostolico in Curia Andrea Piperario, vd. Castiglione, *Lettere famigliari*, cit., vol. III, numeri 1639 e 1642.

⁴⁴ La questione della stampa e di come gli autori reagiscono all'introduzione del nuovo *medium* sono anch'essi aspetti da considerare rispetto alla pubblicazione dell'opera; per alcune riflessioni a riguardo mi permetto di rimandare a Valeria Guarna, *L'autore, il testo e l'avvento della stampa*, in «Filologia e Critica», f. 1, 2023, pp. 38-60, in particolare le pp. 46-49.

sarebbe avvenuto anche altrove (su fogli già tirati, su bozze).⁴⁵ Questo momento “oscuro” nel traghettamento testuale è verificabile solo per differenza rispetto a ciò che la *princeps* trasmette.

Alla luce di quanto sin qua esposto, perché si possa avere il testo del *Cortegiano* nella forma definitiva, così come è stata realizzata secondo la volontà del suo autore, l'edizione dell'opera non potrà che essere condotta sulla *princeps*. L'edizione critica di questo testo dovrà prevedere un apparato che dia conto dei luoghi corrotti, in cui si è intervenuti, e delle lezioni divergenti dall'antigrafo (secondo l'ultima forma che hanno assunto in L). Inoltre, il testo dovrà essere scandito in capitoli e in paragrafi sulla base dei rilievi che più recentemente sono stati fatti su questo aspetto; dovranno essere inseriti i riferimenti adottati nell'edizione Cian, che continua a fare scuola, mentre per la paragrafatura proposta da Quondam potrà essere allestita una tavola di corrispondenza.⁴⁶ Il testo così stabilito andrà a costituire il fondamento di tutte le altre, da quelle divulgative a quella commentata che urge ormai da tempo. Si aggiunga però che il lavoro sulla *princeps* potrà dirsi compiuto una volta che saranno disponibili i dati ottenuti dall'indagine bibliografica condotta sugli esemplari superstiti di questa. La ricerca è stata da tempo realizzata da Conor Fahy, Fabio Massimo Bertolo e Randall McLeod e si attendono i risultati che permetteranno di ricostruire il processo tipografico nella sua interezza e complessità.⁴⁷

A fianco dell'edizione della *princeps*, il filologo dovrà confrontarsi con il più spinoso caso del Laurenziano, difficoltà dovuta proprio alla stratigrafia con cui si presenta. Per il manoscritto la proposta è quella di mettere a testo l'ultima lezione che – con le dovute cautele – rappresenta quella approvata dall'autore. La fascia d'apparato potrà essere organizzata

⁴⁵ Sulla correzione delle bozze si veda Conor Fahy, *Pietro Bembo correttore delle bozze del «Cortegiano»?*, «La Bibliofilia», v. CIII, f. 3, 2005, pp. 243-252.

⁴⁶ Per la mappatura del testo attraverso i segni di paragrafo rintracciati sul Laurenziano e trasferiti sulla stampa con particolari accortezze tipografiche, mi permetto di rimandare a Valeria Guarna, *Per una nuova paragrafatura del «Libro del Cortegiano»*, «Filologia italiana», v. 10, 2013, pp. 107-147; le cui analisi proposte sono state discusse da Quondam, *L'autore (e i suoi copisti)*, cit., pp. 285-366.

⁴⁷ Questo il contributo sull'esito delle collazioni svolte: Conor Fahy, Fabio Massimo Bertolo e Randall McLeod, *Il «Libro del Cortegiano» del 1528: profilo di una edizione*. La pubblicazione dovrebbe apparire negli Atti del convegno svoltosi a Firenze nel 2003: *La tipografia e la sua variante / The Printing Press and its Variants*, a cura di Neil Harris.

su due livelli: il primo destinato alla ricostruzione genetica del percorso elaborativo, optando per una individuazione dei copisti solo nei casi più sicuri (a partire e sulla scorta degli studi di Ghinassi);⁴⁸ il secondo dove registrare le varianti successive, vale a dire quelle presenti nella *princeps*. In questo modo sarà possibile seguire tutte le torsioni testuali e linguistiche a cui è stata sottoposta l'opera nella sua ultima e terza redazione e, allo stesso tempo, osservare l'approdo definitivo che l'opera troverà nella stampa.⁴⁹ Il «processo elaborativo dello scrittore» potrà essere seguito e inseguito attraverso l'apparato genetico che dovrà essere organizzato nella maniera più economica possibile, traducendo «l'oscurità del manoscritto in chiari segni» e rappresentando – fin dove possibile – «la cronologia compositiva» che è possibile ricostruire.⁵⁰ Tale proposta riprende il metodo di lavoro seguito da Ghinassi per l'edizione critica della seconda redazione del *Cortegiano*.⁵¹

Perché la tradizione testuale dell'ultima redazione del *Cortegiano* venga ricostruita nella sua interezza, entrambe le edizioni, quella del manoscritto e quella del codice, sono indispensabili e l'una non esclude l'altra – anzi una è a sostegno dell'altra. Inoltre, queste non sono sovrapponibili perché è necessario distinguere i due momenti specifici della storia del testo che il manoscritto prima e la stampa dopo rappresentano. Il valore del manoscritto è intrinseco al documento stesso per ciò che testimonia: l'elaborazione di un'opera letteraria, la nascita della grammatica per la letteratura, la vitalità linguistica dei volgari italiani (con le loro resistenze e spinte), la lavorazione tipografica di un testo. Dall'altro canto, la stampa rappresenta l'approdo definitivo dell'opera secondo la volontà del suo autore, o così come avrebbe voluto, e l'operazione filologica che sottende all'edizione critica è quella di ricostruire il testo così come è stato pensato dal suo autore.

Il dittico qui proposto avrebbe bisogno in realtà anche di un'appendice: vale a dire di un supporto fotografico da affiancare al lavoro ecdotico

⁴⁸ Ghinassi, *L'ultimo revisore*, cit.; Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione*, cit., a cui si possono aggiungere le indagini di Poletti, *Cancellieri, copisti*, cit. e di Vetrugno, *La lingua*, cit.

⁴⁹ Per le tipologie di apparato si rimanda a Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

⁵⁰ Ivi, p. 28 e cfr. Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.

⁵¹ Castiglione, *La seconda redazione*, cit., in particolare le pp. xvi-xx.

condotto sul Laurenziano. Della *princeps*, come detto all'inizio, sono ormai disponibili in rete gratuitamente più riproduzioni, ma vale la pena ricordare che nel 1986 la casa editrice romana Bulzoni pubblicò una riproduzione facsimilare.⁵² Del manoscritto, invece, non possediamo né l'una né l'altra e quindi o si può sollecitare che venga presto digitalizzato e reso fruibile in rete o si può immaginare che anche questo documento venga riprodotto in anastatica dal futuro editore che si prenderà carico di questo lavoro così gravoso anche per chi lo produrrà materialmente. È vero che nel primo caso l'operazione editoriale sembra tutta appartenere agli anni Ottanta del secolo scorso, ma è vero anche che se si puntasse su un lavoro di alto artigianato, vale a dire a una riproduzione facsimilare comprensiva della preziosa legatura Grolier, il pubblico destinatario di una tale operazione si diversificherebbe e si amplierebbe.⁵³ Questa pratica è qui suggerita solo per il caso del *Cortegiano*, per il quale l'evento straordinario di aver a disposizione la documentazione quasi completa della tradizione testuale lo rende un *unicum*. La sua unicità è però in grado di rappresentare un insieme di pratiche (letterarie e tipografiche) sovrapponibili alle molte storie prodotte dalla letteratura nell'epoca della riproducibilità tecnica non meccanizzata e di cui oggi abbiamo perso ogni traccia.

L'oneroso e lungo lavoro qui prospettato mira alla realizzazione di un'edizione d'autore che, allo stesso tempo, possa dirsi autorevole come lo sono i documenti che ci hanno trasmesso l'opera. Il compito storico assegnato è quello di restituire il *Libro del Cortegiano* nella sua autenticità e originalità, quale interfaccia del pensiero linguistico, culturale e lette-

⁵² Sul sito dell'*Institut d'histoire du livre*, tra le risorse on-line (*Analytical bibliography. An alternative prospectus*), Neil Harris rivela però che questa riproduzione è in realtà il collage di due copie differenti: «so that some formes now present a combination of variant states that never existed in the original». Infatti, durante il lavoro tipografico in tutti gli esemplari della *princeps* sarebbero state introdotte numerose modifiche rimosse però nella riproduzione che riprende le pagine da due copie differenti. Cfr. <http://ihl.enssib.fr/analytical-bibliography-an-alternative-prospectus/devices-and-desires/f>.

⁵³ Dagli anni Novanta del secolo scorso, l'azienda canadese Paperblanks seleziona antiche rilegature, tra cui anche quelle Grolier, per riprodurle sulle copertine di taccuini, quaderni e agende venduti in tutto il mondo. Ciò rappresenta la vitalità di questa forma di alto artigianato, nonché la sua fortuna e popolarità.

rario di Castiglione, mentre egli dà forma alla corte e al suo protagonista d'eccellenza prima che le storture storiografiche li trasformino in *vil razza dannata*.

Riferimenti bibliografici

Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Palace. Part the first comprising a collection formed by professor Libri, London, C. F. Hodgson, 1853.

Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam, interventi di Paolo Trovato, Antonio Sorella, Emilio Pasquini, Francisco Rico, Alfredo Stussi, Antonio Quondam, Seminario di Bologna del 19 maggio 2003, «Ecdotica», v. I, 2004, pp. 157-209.

Relazione alla Camera dei Deputati e disegno di legge per l'acquisto di codici appartenenti alla biblioteca Ashburnham descritti nell'annesso Catalogo, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1884.

Gabriel Austin, *The Library of Jean Grolier: A preliminary Catalogue*, New York, Grolier Club, 1971.

Fabio Massimo Bertolo, *Nuovi documenti sull'edizione principe del «Cortegiano»*, «Schifanoia», n. 13-14, 1992, pp. 133-144.

Guido Biagi, *A proposito di due sconosciute legature "Grolier"*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», vol. XV, 1904, pp. 1-8.

Lorenzo Bocca, Jean-Louis Fournel, *La biblioteca di Baldassar Castiglione*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Ermينيا Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-18.

Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano nuovamente con diligenza revisto per m. Lodovico Dolce, secondo l'esemplare del proprio autore. Con l'aggiunta de gli argomenti per ciascun libro, e nel margine apostillato, et con la tavola delle cose notabili*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1564 (Edit16 CNCE 10097).

Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, annotato e illustrato da Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1894 [Cian LdC 1894].

Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, annotato e illustrato da Vittorio Cian, edizione accresciuta e corretta, Firenze, Sansoni, 1910.

Il Cortegiano del conte Baldessar Castiglione, annotato e illustrato da Vittorio Cian, edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1929.

- Il Cortegiano con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1955 [Maier *LdC* 1955].
- Il Cortigiano*, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Milano, Mondadori, 2002.
- Il Libro del Cortegiano*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio il vecchio e Andrea Torresano il vecchio, 1528 (Edit16 CNCE 10055).
- Il Libro del Cortegiano del conte Baldassarre Castiglione*, a cura di Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1947 [*LdC*].
- Il Libro del Cortegiano*, in B. C., Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, *Opere*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 5-361.
- Il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1981.
- Il Libro del Cortegiano*. Vol. 1. *La prima edizione. Nelle case d'Aldo Roma e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528*. Vol. 2. *Il manoscritto di tipografia (L). Biblioteca Mediceo Laureziana, Ashburnhamiano 409*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016.
- La seconda redazione del «Cortegiano»*, edizione critica a cura di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.
- Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando - *Lettera ad Alfonso Valdés* a cura di Paolo Pintacuda, nota al testo di Roberto Vetrugno, nota alle ill. di Luca Bianco, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016.
- Isabelle de Conihout, *Grolieriana. Appunti su Bembo e Castiglione nella biblioteca di Jean Grolier*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 386-394.
- Léopold Delisle, *Notice sur des manuscrits du fonds Libri conservés à la Laurentienne*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, XXXII, partie I, Paris, 1886, pp. 51-53.
- Tammaro De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, Firenze, Valdonesi, 1960, 3 voll., vol. III.
- Carlo Dionisotti, *Ancora del Fortunio*, «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXI, f. 3, 1938, pp. 213-254.
- Conor Fahy, *Collecting an Aldine: Castiglione's «Libro del Cortegiano» (1528) through the Centuries*, in *Libraries and the Book Trade: the Formation of*

- Collections from the Sixteenth to the Twentieth century*, edited by R. Myers, Robin Myers, Michael Harris and Giles Mandelbrote, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2000, pp. 147-170.
- Pietro Bembo correttore delle bozze del «Cortegiano»?*, «La Bibliofilia», v. CIII, f. 3, 2005, pp. 243-252.
- Marcantonio Flaminio, *Compendio di la volgare grammatica*, Bologna, Girolamo Benedetti, 1521 (Edit16 CNCE 42427).
- Giovanni Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, Ancona, Bernardino Guerralda, 1516 (Edit16 CNCE 19568).
- Regole grammaticali della volgar lingua*, a cura di Brian Richardson, Roma-Padova, Antenore, 2001.
- Livia Giacardi, *Libri (Libri Carucci), Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXV, 2005, pp. 60-64.
- Ghino Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», v. XXV, 1967, pp. 155-196.
- Il volgare mantovano tra il Medioevo e il Rinascimento*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del convegno organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 7-28 poi in Ghino Ghinassi, *Dal Belcalzer al Castiglione. Studi sull'antico volgare di Mantova e sul «Cortegiano»*, a cura e con una premessa di Paolo Bongrani, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2006, pp. 137-158.
- Incontri tra toscano e volgari settentrionali nel Rinascimento*, «Archivio glottologico italiano», v. LXI, 1976, pp. 86-100.
- L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, «Studi di filologia italiana», v. XXI, 1963, pp. 217-264.
- Postille sull'elaborazione del «Cortegiano»*, «Studi e problemi di critica testuale», v. III, 1971, pp. 171-178.
- Valeria Guarna, *L'autore, il testo e l'avvento della stampa*, in «Filologia e Critica», f. 1, 2023, pp. 38-60.
- Per una nuova parafrasatura del «Libro del Cortegiano»*, «Filologia italiana», v. 10, 2013, pp. 107-147.
- Anthony Hobson, *Humanists and bookbinders. The origins and diffusion of the humanistic Bookbinding (1459-1559)*, New York, Cambridge University Press, 1989, pp. 114-120.

- Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.
- Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.
- Bruno Maier, *Sul testo del «Cortegiano»*, «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXXX, 1953, pp. 226-248.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Note sulla grafia*, in Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1962, pp. 456-477.
- Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana* [1960], introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 2002.
- Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.
- Claudio Mutini, *Castiglione, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXII, 1979, pp. 53-68.
- Matteo Poletti, *Cancellieri, copisti e revisori di Baldassar Castiglione*. Tesi di dottorato in Filologia moderna, relatore Angelo Stella, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2007-2008.
- Amedeo Quondam, *La nascita del «Cortegiano». Prima ricognizione sul manoscritto autografo*, «Nuova rivista di letteratura italiana», v. II, f. 2, 1997, pp. 423-441.
- L'autore (e i suoi copisti), l'«editor», il tipografo. Come il «Cortegiano» divenne libro a stampa. Nota ai testi di L e Ad*, Roma, Bulzoni, 2016.
- «Questo povero Cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Guido Rebecchini, *The Book Collection and Other Possessions of Baldassarre Castiglione*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», v. LXI, 1998, pp. 17-52.
- Claudio Scarpati, *Bembo nel IV libro del «Cortegiano»*, in «*Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, Atti del V Seminario di studi, Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 443-448.
- Dire la verità al principe. «Cortegiano» IV 5*, in Claudio Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 11-44.
- Osservazioni sul terzo libro del «Cortegiano»*, «Aevum», v. LXVI, 1992, pp. 519-537.

- Antonio Sorella, *La vulgata nella tipofilologia: due casi esemplari*, «Filologia italiana», v. III, 2006, pp. 155-172.
- Giuliano Tanturli, *Tradizione di un testo in presenza dell'autore. Il caso della «Vita civile» di Matteo Palmieri*, «Studi medievali», s. III, v. 29, f. I, 1988, pp. 277-315.
- Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti delle giornate di studio, Ferrara, 29-31 maggio 1987, a cura di Amedeo Quondam, Marco Santagata, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, poi edito col titolo *Manoscritti volgari in tipografia* in Paolo Trovato, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 175-196.
- Giacomo Vagni, *Valier (Valerio), Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XCVIII, 2020, pp. 56-59.
- Roberto Vetrugno, *Baldassar Castiglione*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno Editrice, 2009, vol. I, pp. 135-147.
- Il «Cortegiano» 'scolastico' di Vittorio Cian*, in *Il Canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di Renzo Cremante, Simonetta Santucci, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 409-420.
- La lingua di Baldassar Castiglione epistografo*, Novara, interlinea edizioni, 2010.

*L'epistolario di Pietro Bembo
dai manoscritti all'edizione postuma*
Francesco Amendola

1. L'edizione postuma dell'epistolario bembiano

L'epistolario di Pietro Bembo, pubblicato tra il 1548 e il 1552 senza aver ricevuto l'*imprimatur* dell'autore, rientra nella categoria delle opere stampate postume per iniziativa di un curatore editoriale.¹ Questa tipologia di testi solleva non poche difficoltà nell'ambito della prassi ecdotica, in quanto il filologo si trova spesso a dover scegliere fra il manoscritto inedito, depositario dell'*intencio auctoris*, e la *princeps*, fondamentale per la storia della ricezione. La perdita dei materiali preparatori o dei manoscritti usati in tipografia complica ulteriormente il quadro, rendendo talvolta difficile va-

¹ Nel corso della trattazione le lettere di Bembo saranno citate facendo sempre riferimento al numero d'ordine con cui sono pubblicate in Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1987-1993, 4 voll., da integrare ora con Bembo, *Lettere. Correzioni, indici e appendice di documenti*, a cura di Francesco Amendola, *Premessa* di Claudia Berra, Bologna, Patron-Commissione per i Testi di Lingua, 2024.

lutare l'operato dei curatori editoriali e la loro fedeltà al disegno originario.² Nel caso dell'epistolario bembiano, la situazione è più favorevole: la ricchezza del *corpus* documentario proveniente dallo scrittoio dell'autore permette di ricostruire il passaggio dalla «mano dell'autore» alla «mente del curatore» – per riprendere, variandola, un'efficace formulazione di Roger Chartier.³

Le prime notizie intorno all'opera risalgono al 28 novembre del 1535, quando Bembo, rispondendo a una lettera di Benedetto Varchi, menzionava per la prima volta il progetto di edizione complessivo della propria corrispondenza in volgare e in latino: «Non ho anchora che dirvi della impression de' miei Brevi, et meno delle lettere volgari [...]. Ma potrete voi venendo qui vedere et gli uni et l'altre, et io poscia col vostro consiglio potrò meglio diliberar sopra esse».⁴ Mentre i *Brevi* furono pubblicati l'anno successivo (1536), l'uscita nel 1538 del primo libro di lettere di Pietro Aretino, con cui l'autore rivendicò il ruolo di fondatore del genere, e la tanto attesa – ma controversa – nomina a cardinale nel 1539 costrinsero Bembo

² Fra i casi di opere postume pubblicate da un curatore ricordo almeno quello degli scritti di Giovanni Della Casa, cfr. la *Nota al testo* di Stefano Carrai in Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, 2014, edizione rivista e aggiornata, pp. xxiii-xxxviii e Claudia Berra, *Della Casa, Giovanni*, in *Autografi dei letterati italiani*, direttori Matteo Motolese, Emilio Russo, *Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno, 2009-2022, 3 voll., vol. III, pp. 201-227 (con bibliografia pregressa). Di recente Martina Dal Cengio ha esaminato alcuni casi significativi di canzonieri d'autore allestiti postumi in area veneta nella seconda metà del Cinquecento, cfr. Girolamo Molin, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Martina Dal Cengio, Milano, BIT&S, 2023, pp. 40 e ss. Sui manoscritti di tipografia e, più in generale, sull'attività dei correttori, cfr. Paolo Trovato, *Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata, Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81, Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, il Mulino, 1991 e Lotte Hellinga, *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014.

³ Cfr. Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015.

⁴ Bembo, *Lettere*, cit., vol. III, n. 1730, p. 629. L'epistola risponde a una precedente missiva di Varchi, edita in Benedetto Varchi, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, n. 8, p. 21. I *Brevi* sono i *Petri Bembi Epistolarum Leonis decimi pontificis max. nomine scriptarum libri sexdecim ad Paulum tertium pont. max. Romam missi*, Impressi Venetiis, ab Ioanne Patavino et Venturino de Roffinellis, 1536.

a rinviare l'edizione dell'epistolario, insieme a quella delle altre sue opere, a data *sine die*.⁵

Alla morte dell'autore fu soprattutto il suo amico e procuratore, Carlo Gualteruzzi, a farsi carico della pubblicazione degli scritti, secondo precise disposizioni testamentarie che coinvolgevano nell'impresa anche il patrio veneziano Girolamo Querini.⁶ Il carteggio fra Gualteruzzi e Giovanni Della Casa, il quale nelle vesti di nunzio pontificio a Venezia mediava con la Repubblica per la concessione dei permessi di stampa, attesta che il progetto editoriale prese avvio dalle lettere in volgare, poiché Gualteruzzi le considerava già in uno stadio avanzato per la pubblicazione.⁷

Nel 1548, il primo volume dell'epistolario apparve a Roma per i tipi di Dorico: *Delle lettere di M. Pietro Bembo, primo volume. Lettere di Messer Pietro Bembo a sommi pontefici et a cardinali et ad altri signori et persone ecclesiastiche scritte, divise in dodici libri* (d'ora in poi D).⁸ Dopodiché la stampa subì una battuta d'arresto, anche a causa del contenzioso sorto fra Gualteruzzi e Querini per la pubblicazione delle *Historiae venetae*.⁹ Tre

⁵ Cfr. Carlo Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll., vol. VIII, 1966, pp. 133-151, ora in Carlo Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 143-167, in particolare pp. 164-165, e Claudia Berra, *L'edizione Travi dell'epistolario bembiano*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Atti del Convegno di Roma, Università di Roma Tre, 8-9 maggio 2014, a cura di Concetta Ranieri, Giuseppe Izzi, Laura Fortini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 17-34: p. 17.

⁶ Si legga la versione del testamento di Bembo redatta il 5 settembre 1544 a Roma in palazzo dei Santi Apostoli, edita in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1606)*, a cura di Caterina Furlan, Patrizia Tosini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, *Appendice documentaria*, a cura di Fabio Simonelli, pp. 475-479, disponibile in rete al seguente indirizzo: <http://cardinaliserenissima.uniud.it/109-bembo-pietro-regesto-2.html> (consultato il 3 luglio 2023). Sulla figura di Carlo Gualteruzzi (Fano, 1500-1577), cfr. almeno la voce di Monica Cerroni, *Gualteruzzi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. LX, 2003, pp. 193-199 e Rossella Lalli, *L'eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, Tesi di dottorato, relatore Lina Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2017-2018 (consultabile in rete).

⁷ Cfr. *Corrispondenza Giovanni Della Casa-Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, a cura di Ornella Moroni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986.

⁸ D'ora in avanti adotto le sigle dei testimoni stabilite in Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, pp. XI-XXVII e XLIII-LVII.

⁹ Sull'edizione delle *Historiae venetae*, cfr. almeno l'*Introduzione* di Andrea Del Ben in Pietro Bembo, *Historia vinitiana. Testo critico del codice Marciano Italiano VII 191 (9554)*.

anni più tardi a Venezia, presso gli eredi di Aldo Manuzio, «ad instantia di Carlo Gualteruzzi», uscì il secondo volume dell'epistolario: *Delle lettere di M. Pietro Bembo, secondo volume. Lettere di M. Pietro Bembo a suoi congiunti et amici et altri gentili huomini vinitiani scritte, divise in dodici libri*, 1551 (d'ora in poi S2; nel *colophon* si legge: «Stampate in Vinegia per i figliuoli di Aldo, nel mese di ottobre MDL»). L'edizione fu portata a termine nel 1552 da Girolamo Scotto, il quale acquisì il secondo volume dai Manuzio, ristampò il primo con alcune modifiche nel numero delle lettere (d'ora in poi S1) e diede alla luce altri due volumi: *Lettere di M. Pietro Bembo a prencipi et signori et suoi famigliari amici scritte, divise in dodici libri* (d'ora in poi S3) e *Lettere di M. Pietro Bembo a prencipesse et signore et altre gentili donne scritte, divise in due parti* (d'ora in poi S4). Sempre nel 1552, il medesimo stampatore pubblicò anche un volume di lettere in latino, *Petri Bembi cardinalis epistolarum familiarium libri VI* (d'ora in poi S).

In tutti i volumi (D, S e S1-4) le lettere sono raccolte sulla base del destinatario e, all'interno di questo primo raggruppamento, sono disposte per cronologia crescente. Le epistole in volgare presentano un'ulteriore suddivisione in base al genere. I primi tre volumi, articolati in dodici libri, raccolgono le lettere inviate agli uomini, secondo un criterio socio-geografico: D/S1 è dedicato agli ecclesiastici; S2 agli amici e ai patrizi veneziani; S3 agli amici e ai nobili non veneziani. Il quarto volume (S4) pubblica invece la corrispondenza destinata alle donne ed è suddiviso in due parti: lettere alle nobildonne e lettere giovenili indirizzate ad anonime destinatarie, fra cui Maria Savorgnan e F.F. (*alias* Lucrezia Borgia).¹⁰

Ai fini del mio discorso, per esemplificare l'ordinamento della *princeps* mi soffermo sul secondo volume dell'edizione Scotto (S2). La parte

Primo libro con due appendici di documenti, a cura di Andrea Del Ben, Trieste, Imprinta, 2003 e Claudio Vela, *Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla "Historia vinitiana"*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento. Sei lezioni*, Atti del Convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014), a cura di Rossano Pesarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 81-95.

¹⁰ Sul quarto volume dell'epistolario bembiano mi sia consentito rimandare a Francesco Amendola, *La lettera di Bembo inviata a Maria Savorgnan pubblicata nell'antologia di Paolo Gherardo (1544) e la tradizione del quarto volume dell'epistolario dell'autore*, «Women Language Literature in Italy - Donne Lingua Letteratura in Italia», vol. V (2023), pp. 117-128.

conclusiva del quarto libro di S2 raccoglie 10 lettere indirizzate a Niccolò Tiepolo, dal 10 giugno 1525 al 13 settembre 1544. Il libro quinto si apre con tre lettere a Marco Antonio Giustinian e prosegue con quattro missive indirizzate a Domenico Venier, scritte tra il 5 luglio 1525 e il 18 dicembre 1527. L'avvicendamento fra un destinatario e l'altro è scandito dalla data della prima lettera della serie (evidenziata in grassetto):¹¹

536 (S2, iv, 69v-70r, a Niccolò Tiepolo 1525-06-10)

651 (ivi, 70r-v, a Niccolò Tiepolo 1526-03-16)

742 (ivi, 70v, a Niccolò Tiepolo 1527-02-24)

754 (ivi, 71r, a Niccolò Tiepolo 1527-03-22)

895 (ivi, 71v-72v, a Niccolò Tiepolo 1528-07-31)

905 (ivi, 72v-73r, a Niccolò Tiepolo 1528-09-26)

912 (ivi, 73r-v, a Niccolò Tiepolo 1528-10-03)

996 (ivi, 73v-74r, a Niccolò Tiepolo 1529-07-04)

1143 (ivi, 74r-v, a Niccolò Tiepolo 1530-09-15)

2447 (ivi, 74v-75r, a Niccolò Tiepolo 1544-09-13)

545 (S2, v, 75r-75v, a Marco Antonio Giustinian 1525-07-03)

629 (ivi, 76r-77r, a Marco Antonio Giustinian 1525-12-26)

666 (ivi, 77r-v, a Marco Antonio Giustinian 1526-04-03)

546 (ivi, 78r, a Domenico Venier 1525-07-05)

711 (ivi, 78r-79r, a Domenico Venier 1526-10-12)

736 (ivi, 79r-v, a Domenico Venier 1527-02-12)

840 (ivi, 79v-80r, a Domenico Venier 1527-12-18)

2. *Stato dell'arte*

Nel secolo scorso, Carlo Dionisotti e Mario Marti avvertirono la necessità di una moderna edizione critica dell'epistolario bembiano. Marti, delineando nel 1961 un piano di pubblicazione delle lettere, suggerì di preservare l'ordinamento di D, S2-4 e S. In queste raccolte egli identificava l'epistolario dell'autore come opera letteraria: un macrotesto, concepito per consegnare ai lettori coevi e ai posteri un autoritratto ideale, allestito attraverso operazioni di selezione, riscrittura e ordinamento delle lettere, simili a quelle attuate da Petrarca per le *Familiars* e le *Seniles*.¹²

¹¹ Riporto di seguito il numero d'ordine dell'edizione Travi (Bembo, *Lettere*, cit.) e fra parentesi tonde la sigla del testimone, il numero di carta, il nome del destinatario e la datazione.

¹² Cfr. Mario Marti, *L'epistolario come "genere" e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della

Negli anni Settanta, Ernesto Travi, facendosi carico dell'edizione critica, si mosse inizialmente su posizioni affini a quelle di Marti.¹³ Tuttavia, nel 1987, con la pubblicazione del primo volume, se ne distaccò, aprendo la propria edizione con una domanda che sollevava dei seri dubbi sull'esistenza stessa dell'opera: «*Quale epistolario?*». ¹⁴ Confrontando l'ordinamento dei volumi della *princeps* con i manoscritti preparati da Bembo, Travi concluse che l'autore aveva interrotto il progetto editoriale dopo la nomina a cardinale e che Gualteruzzi aveva operato arbitri significativi nell'edizione postuma. Per questa ragione, egli decise di pubblicare tutte le lettere in ordine cronologico, senza distinguere tra testi editi o inediti, né fra epistole scritte in latino o in volgare.

Benché l'edizione Travi resti meritoria per avere reso accessibile un *corpus* di oltre 2500 documenti, in anni recenti ne sono emersi i limiti e le mende a vari livelli.¹⁵ Fin dalla pubblicazione del primo volume la soluzione dell'editore apparve drastica a Mario Pozzi e a Giulia Raboni, i quali si domandarono se fosse davvero opportuno smembrare le raccolte originarie, annullando di fatto la volontà dell'autore, chiaramente documentata

Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 203-208; ma si veda anche la sua *Nota introduttiva* alle *Lettere scelte* in Pietro Bembo, *Opere in volgare*, a cura di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 619-621. Sull'epistolario come genere letterario, cfr. almeno Giacomo Moro, *Selezione, autocensura e progetto letterario. Sulla formazione e la pubblicazione dei libri di lettere familiari nel periodo 1542-1552*, «Quaderni di retorica e poetica», vol. I (1985), pp. 67-90, Claudio Griggio, *Dalla lettera all'epistolario. Aspetti retorico-formali dell'epistolografia umanistica*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di Adriana Chemello, Milano, Guerini, 1998, pp. 83-107 e Luigi Matt, *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, 6 voll., vol. II. *La prosa letteraria*, pp. 255-282.

¹³ Si vedano gli studi preparatori all'edizione critica: Ernesto Travi, *Pietro Bembo ed il suo epistolario*, «Lettere italiane», vol. XXIV (1972), fasc. 3, pp. 277-309 e Ernesto Travi, *Pietro Bembo e il suo epistolario: le edizioni*, «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere-Lettere», vol. CVI (1972), pp. 632-662.

¹⁴ Cfr. Ernesto Travi, *Introduzione* a Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, pp. ix-lxxi, in particolare pp. ix e lx.

¹⁵ Sul lavoro di Travi, cfr. Claudia Berra, Francesco Amendola, *Un'edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le 'Lettere' di Pietro Bembo*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, Atti del Convegno di Bologna, 4-5 novembre 2021, a cura di Paola Vecchi Galli, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Pàtron, 2022, pp. 205-216 (con bibliografia pregressa).

in senso macrotestuale dalla tradizione manoscritta.¹⁶ Tra il 2005 e il 2008, le ragioni dell'epistolario sono emerse con forza grazie alla pubblicazione, a cura di Massimo Danzi, dell'inventario della biblioteca romana di Bembo, compilato dall'umanista francese Jean Matal nella primavera del 1545, e alla revisione condotta da Claudia Berra dello statuto dei codici ambrosiani delle lettere bembiane.¹⁷

L'inventario di Matal, sconosciuto a Travi, conferma che l'opera si trovava ancora sullo scrittoio dell'autore dopo il 1539. Al suo interno sono infatti registrati due manoscritti contenenti rispettivamente le lettere in volgare («lettere volgari di Bembo a penna in foglio, sciolte»)¹⁸ e le familiari in latino («Bembi familiares epistolae sciolte in foglio scritte a penna»),¹⁹ simili per formato (in-folio) e caratteristiche codicologiche (non rilegati). Se ne deduce che Bembo, pur essendo venuta meno la possibilità di pubblicare le lettere in volgare insieme ai *Brevi*, procedeva comunque su versanti linguisticamente paralleli, avendo fatto allestire una raccolta di familiari in latino, codicologicamente speculare alla silloge in volgare. La presenza di tali manoscritti a Roma, negli ultimi anni della vita dell'autore, è comprovata anche dalle parole del segretario e copista di Bembo, Antonio Anselmi, riportate in una lettera scritta a Gualteruzzi da Pietro Gradenigo, genero del cardinale, dopo la morte di quest'ultimo:

Lo Anselmi venne da qui ragionando delle cose di costà, egli mi disse fra l'altre cose, che il Cardinale haveva fornito interamente quattro sue opere in quattro volumi, il primo di lettere volgari, il secondo di lettere latine, il terzo di Epigrammi et Elegie et il quarto delle Istorie Venetiane, le quali

¹⁶ Cfr. Mario Pozzi, Recensione a Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CLXVII (1990), fasc. 528, pp. 136-141 e l'*Introduzione* di Giulia Raboni a Pietro Bembo, Lucrezia Borgia, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Archinto, 1989 [nuova ed. 2002].

¹⁷ Cfr. Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005 e Claudia Berra, *I manoscritti ambrosiani delle lettere di Pietro Bembo*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti antichi e moderni*, Milano 15-18 maggio 2007, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra, Giuseppe Frasso, Milano, Cisalpino, 2008, 2 voll., vol. I, pp. 195-204, con ulteriori sviluppi in Claudia Berra, *Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo*, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXCI (2015), pp. 272-276 e Claudia Berra, *L'edizione Travi*, cit.

¹⁸ Danzi, *La biblioteca*, cit., nr. 170, p. 315.

¹⁹ Ivi, nr. 144, p. 294.

opere egli mi disse che Sua S.ria R.ma intendeva che io havessi da poi la sua morte, et fussi io quello che le dessi a imprimere et pubblicassele.²⁰

3. *La tradizione dell'epistolario in latino: il manoscritto ambrosiano D 475 inf.* Danzi ha proposto di identificare il manoscritto delle epistole in latino visionato da Matal con l'ambrosiano D 475 inf. (d'ora in poi MiA2), in una fase in cui il codice non era ancora rilegato, trattandosi dell'«unico in-folio delle *Familiares* con correzioni autografe apposte a fascicoli di vari copisti e formati».²¹ A corroborare tale ipotesi concorrono non solo le dimensioni delle carte, che – per quanto di misura variabile – sono tutte di formato in-folio (MiA2, mm 325 × 223 [c. 16r] ~ mm 342 × 224 [c. 109r]), ma anche la tecnica degli interventi bembiani.

Sfruttando il fatto che il codice – come era del resto normale all'epoca – era composto da fascicoli sciolti, l'autore infatti aggiunse nuove lettere alla raccolta mediante l'interpolazione di carte oppure facendole trascrivere negli ampi margini del manoscritto. Nell'attuare tali aggiunte egli si preoccupò di rispettare sempre l'ordinamento per gruppi di destinatari, talvolta cassando e riscrivendo nei nuovi fogli testi già presenti nella silloge. Per esempio, in MiA2, cc. 47v-54v, la serie delle lettere inviate a Iacopo Sadoletto era composta in origine da quattro missive (nrr. 149, 215, 233 e 726), precedute dalla nr. 147 a Ludovico Texeira e seguite dalla nr. 170 a Ercole Pio: Bembo incrementò il numero delle lettere destinate a Sadoletto con le nrr. 1186, 1406, 1421, 1489, 1522, 1655. Le nuove missive furono trascritte in due fascicoli (IX-X) di formato leggermente più grande rispetto ai precedenti, inseriti nel manoscritto alle attuali cc. 55r-65v.²²

²⁰ Si cita da Vittorio Cian, *Fra i penetrati del patriziato veneziano cinquecentesco. Pietro Bembo e Pietro Gradenigo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CVI (1947-48), pp. 76-97, in particolare p. 96, il quale, con validi argomenti, data la missiva alla seconda metà del gennaio del 1547.

²¹ Danzi, *La biblioteca*, cit., p. 294.

²² È probabile che la serie proseguisse nel fascicolo X di MiA2, attualmente lacunoso: nel manoscritto l'ultima lettera destinata a Sadoletto, la nr. 1655, si interrompe con la frase «nisi te imprimis confiderem» (MiA2, c. 65v) e il rimando alla carta seguente («hoc quod») non trova corrispondenza con il testo di MiA2, c. 66r. Diversamente la stampa Scotto (S), che recepisce le modifiche di Bembo attuate in MiA2, oltre a completare il testo della nr. 1655, prosegue con le epistole nrr. 1678, 1800, 1735, 1815, 1827 e 2140 al medesimo destinatario (cfr. Berra, *L'edizione Travi*, cit., p. 20).

Tali aggiunte tuttavia rischiavano di compromettere la corretta sequenza dei destinatari, in quanto la lettera nr. 170 a Ercole Pio, che iniziava nella seconda metà di c. 54v e proseguiva poi alla carta successiva, risultava ora inframmezzata dai nuovi fascicoli. Bembo cassò dunque la prima parte della nr. 170 in MiA2, c. 54v, asportò la carta successiva contenente la seconda parte del testo e fece riscrivere la lettera nel fascicolo X, c. 66r, dopo la serie di missive indirizzate a Sadoletto. Il fatto che solo questa seconda versione della lettera nr. 170 presenti delle correzioni dell'autore attesta che le dislocazioni furono da lui volute.

Nel 2008, Claudia Berra ha ulteriormente sottolineato l'importanza del manoscritto MiA2, rintracciando in questo codice e nell'ambrosiano N 335 sup. – su cui tornerò a breve – le tracce inconfondibili dell'ingresso in tipografia, come ditate d'inchiostro e segni a secco di cambio pagina. Berra ha quindi chiarito il ruolo di MiA2 nella fase finale del processo editoriale, dimostrando che fu utilizzato come testo-base per l'edizione postuma (S).²³ Tale edizione non si discosta dalle ultime volontà dell'autore, poiché in tipografia entrò proprio il manoscritto su cui Bembo aveva lavorato. Ciò autorizza, in sede di edizione critica, a ricorrere a S per colmare le lacune di MiA2, probabilmente causate dall'impiego del codice nel processo di stampa, e a distinguere in apparato gli interventi autografi di Bembo da quelli apocrifi. In MiA2 non troviamo infatti solo la “mano dell'autore”, ma anche quelle dei correttori editoriali, forse incaricati da Gualteruzzi di emendare il testo in vista della pubblicazione: il primo revisore è intervenuto in più punti sul dettato in latino; il secondo ha riscritto a margine le citazioni dal greco, che anche nel corpo delle lettere erano state vergate da una mano diversa da quella di Bembo. Inoltre, in MiA2, c. 160v, dopo la lettera nr. 1670 a Michele Barozzi, è presente una nota scritta da un'altra mano, ancora una volta non identificabile con quella dell'autore, che rimanda a una lettera destinata a Giorgio Sabino, mancante nelle carte del codice a noi pervenute: «Deest epistola Georgio Sabino Scripta 25 Iun. 1535 invenies eam ad car. 195». Questo conferma che, nelle fasi preceden-

²³ Cfr. Berra, *I manoscritti*, cit. e Berra, *L'edizione Travi*, cit.

ti la stampa, altri attori, la cui identità resta tutt'ora ignota, intervennero sul testo delle lettere in latino.

4. *La tradizione dell'epistolario in volgare: il manoscritto ambrosiano N 335 sup.* Per quanto riguarda le lettere in volgare, la revisione sistematica dell'edizione Travi ha fornito dei dati completamente nuovi che implicano di riconsiderare lo statuto dei principali testimoni manoscritti, rintracciando il momento cruciale del passaggio dalla «mano dell'autore» alla «mente del curatore» nei codici dell'Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Borghese I 175 (d'ora in poi RVSb1) e II 449 (d'ora in poi RVSb2). Come si dirà, in origine questi due manoscritti, per caratteristiche codicologiche (fascicoli non rilegati di formato in-folio) e tecniche di intervento dell'autore, formavano un unico codice, sul quale Bembo lavorò sino ai suoi ultimi mesi di vita.²⁴

Sino a ora, l'importanza di RVSb1-2 per il progetto dell'epistolario è stata sottovalutata, poiché Marti e Travi, basandosi sulle divergenze di ordinamento tra i due manoscritti e i volumi della *princeps* postuma, hanno declassato questi codici a copie di lavoro che testimonierebbero uno stadio iniziale (Marti) o intermedio (Travi) dell'opera.²⁵ Travi, in particolare, negli studi preparatori all'edizione critica, pur considerando RVSb1 come «il più completo ed interessante»²⁶ tra i manoscritti apprestati per la stampa, ritenne che Bembo fosse «poi passato alla definitiva stesura del ms. ambro-

²⁴ Ho già avuto modo di soffermarmi in altra sede su alcuni casi significativi riguardanti la tradizione delle singole lettere presenti in RVSb1, provando che Bembo continuò a lavorare all'allestimento dell'epistolario in volgare anche dopo il 1539. Mi sia consentito rimandare a Francesco Amendola, *Nuove ricerche sull'epistolario di Pietro Bembo: il manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana Boncompagni E 1*, «Filologia e critica», vol. XLVII (2022), fasc. 2, pp. 278-315, Francesco Amendola, *La lettera di Bembo*, cit., Francesco Amendola, *Pratiche di riuso nella scrittura epistolare di Pietro Bembo*, in *Scrivere "a ventura" o "col compasso". Le lettere degli scrittori nel primo Cinquecento*, a cura di Veronica Andreani, Veronica Copello, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 163-182 e Bembo, *Lettere. Correzioni*, cit. pt. I, cap. 2.

²⁵ Cfr. la *Nota al testo* di Marti in Bembo, *Opere volgari*, cit., p. 988 e Travi, *Pietro Bembo ed il suo epistolario*, cit., p. 307. Va detto però che già Carlo Dionisotti nel 1952, pubblicando il testo delle lettere di Bembo scritte a Maria Savorgnan, promosse a testo la lezione del manoscritto RVSb2, riconoscendolo come il testimone latore dell'ultima volontà dell'autore.

²⁶ Travi, *Pietro Bembo ed il suo epistolario*, cit., p. 304.

siano N 335 sup., sempre per l'epistolario in volgare, dove ragionevolmente si ritiene sia conservata la sua ultima volontà».²⁷

Il manoscritto ambrosiano N 335 sup. (d'ora in poi MiA5), di dimensioni ridotte (mm 222 × 162) rispetto a MiA2, è un lacerto mutilo e lacunoso di una silloge di lettere bembiane che rispecchia l'ordinamento del secondo volume della stampa Scotto (S2), contenente le lettere agli amici e ai patrizi veneziani. Travi ha definito MiA5 una «copia per la stampa con correzioni autografe».²⁸ Seppure con qualche dubbio, egli ha attribuito alla mano di Bembo le postille e le annotazioni presenti nel codice, che modificano l'ordinamento e il numero complessivo delle lettere, ipotizzando che MiA5 fosse l'ultimo stadio dell'opera cui Bembo avesse lavorato e che Gualteruzzi avesse esemplato l'antigrafo della stampa a partire da quest'ultimo manoscritto.

Nel 2008 Claudia Berra ha riscontrato anche in MiA5 i caratteristici segni dell'ingresso del manufatto in tipografia, dimostrando che questo codice in realtà è l'antigrafo diretto di S2.²⁹ Tale scoperta ha modificato radicalmente lo statuto del codice. Di recente ho potuto esaminare le postille di MiA5 ed escludere che siano state vergate dall'autore.³⁰

In MiA5 è possibile individuare una *mano a*, identificabile con quella dello stesso Gualteruzzi, responsabile della maggior parte delle note e degli interventi correttori. Nella prima carta del codice (IMG. 1), ad esempio, Gualteruzzi è intervenuto per scrivere di proprio pugno l'indirizzo della missiva nr. 2187 nel margine alto («A Rhannusio. A Vinegia.» MiA5, c. 1r), l'incipit della lettera («Ho parlato a Monsig. Contarino e trovo esser vero quello che» MiA5, c. 1r) e la postilla nel margine interno, che riordina il testo nella serie delle epistole destinate a Ramusio («Questa va sopra tra il numero 16 et 17» MiA5, c. 1r). Egli, inoltre, ha apportato alcune correzio-

²⁷ Travi, *Pietro Bembo e il suo epistolario: le edizioni*, cit., pp. 632-634, ma si legga anche Travi, *Pietro Bembo ed il suo epistolario*, cit., p. 307, e Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, pp. XXXVIII-XL.

²⁸ Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, p. XVI.

²⁹ Vedi *supra*, nota 17.

³⁰ Cfr. Bembo, *Lettere. Correzioni*, cit., pt. I, cap. 2.3 e Berra, Amendola, *Un'edizione in aggiornamento*, cit., pp. 209-210. Per i tratti peculiari della scrittura di Bembo e di Gualteruzzi si rimanda allo studio paleografico di Marco Cursi in Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle «Prose»*, Roma, Viella, 2018, pp. 20 e 124-176.

ni a margine o in interlinea per migliorare la chiarezza del dettato («esser cresciuto» *corr. in* «esser ^egli^ cresciuto» e «che trovarono» *corr. in* «che ^si^ trovarono» MiA5, c. 1r). Tra gli *specimina* paleografici della mano di Gualteruzzi descritti da Cursi si riconoscono «la *p*, dotata di apice d'attacco piuttosto pronunciato e di *empattement* aggiunto al termine dell'asta»³¹ in *parlato* e *sopra*, «la *g* a forma di 9, con occhiello inferiore chiuso che assume un andamento tondeggiante» in *Vinegia*, *Monsig.* ed *egli* (aggiunto a margine), «la *i* dotata di un apice pronunciato, disposto da sinistra in basso a destra in alto» in *Rhannusio* e *Contarino* e infine la *r* che «è sempre caratterizzata da una forma a *v*» in *parlato*, *Contarino*, *esser* e *sopra*.³²

Alle cc. 12r, 18r, 21v, 23r (IMG. 3) e 34v del manoscritto, a margine delle lettere inviate da Bembo a Giovanni Matteo Bembo (nrr. 864, 909 e 913) e della nr. 755 indirizzata a Trifon Gabriel e a Vittore Soranzo, Gualteruzzi ha annotato la postilla «non si stampi», che esclude di fatto questi testi dall'edizione S2. La medesima logica è perseguita nella revisione del corpo testuale, dove si riscontrano degli interventi censori, effettuati cassando completamente i nomi di alcuni personaggi, affinché risultassero illeggibili (MiA5, cc. 12v, 15r, 30r).

Il curatore editoriale ha anche suddiviso il manoscritto in libri, ma tale articolazione è stata modificata e accresciuta da un altro revisore, che d'ora in poi chiamerò *mano b*, la cui identità resta ignota e non è riconducibile a quella di Bembo. Per esempio, nel margine sinistro di c. 1v la *mano b* ha cassato l'indicazione «L[ibr]o 4°», vergata da Gualteruzzi, e ha aggiunto il seguente promemoria: «torna a c. 243, seguirà la 17» (MiA5, c. 1v, IMG. 2), raggiungendo in questo modo la sequenza recepita da S2, lib. III, c. 54r. Nel margine superiore di c. 9v la *mano b* ha segnalato: «comincia Lib[ro] V», cassando la medesima indicazione «L[ibr]o V°», vergata da Gualteruzzi in MiA5, c. 27r; sempre la medesima *mano b* ha indicato, a c. 16r, di inserire la lettera nr. 551 attualmente non presente nel manoscritto («a cart. 101 Gasparo Bembo» MiA5, c. 16r), ma stampata in S2, lib. V, cc. 80r-v. Ancora, a c. 32v la *mano b* ha indicato che «comincia il VI Lib[ro]» e a c. 45r ha inserito un rimando alle lettere destinate a Gabriel Boldù («a cart. 148 lib. VII »m< Gabriel Boldu» Immagine 4), edite in S2, lib. VII,

³¹ Bertolo, Cursi, Pulsoni, *Bembo ritrovato*, cit., p. 20 e tav. 2.

³² *Ibidem*.

cc. 95r-103r. Tali modifiche trovano quindi riscontro nella suddivisione interna dell'edizione S2.

I manoscritti ambrosiani MiA2 e MiA5 documentano le fasi finali dell'allestimento dell'epistolario in vista della stampa. Per le lettere in latino entrò in tipografia MiA2, il manoscritto su cui Bembo aveva lavorato. Diverso è il caso di MiA5: la verifica paleografica esclude infatti la presenza della mano dell'autore, suggerendo che il codice sia stato realizzato nelle fasi finali del processo di stampa, dopo la morte di Bembo. Tuttavia, trattandosi di un testimone lacunoso, potrebbe essere messo in discussione che la medesima conclusione possa valere anche per gli altri codici impiegati come antighi diretti dell'edizione Scotto, i quali sono andati perduti.

Esaminando l'ordinamento di RVSb1-2 e mettendo per la prima volta a frutto in chiave ecdotica gli indici delle lettere di Bembo, parzialmente autografi di Gualteruzzi, conservati nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 304 (d'ora in poi RVc), mi propongo ora di mostrare come la suddivisione in dodici libri e la ripartizione socio-geografica delle lettere indirizzate agli uomini siano in realtà delle soluzioni editoriali escogitate in autonomia dal curatore dopo la morte di Bembo, in previsione della pubblicazione dell'opera.

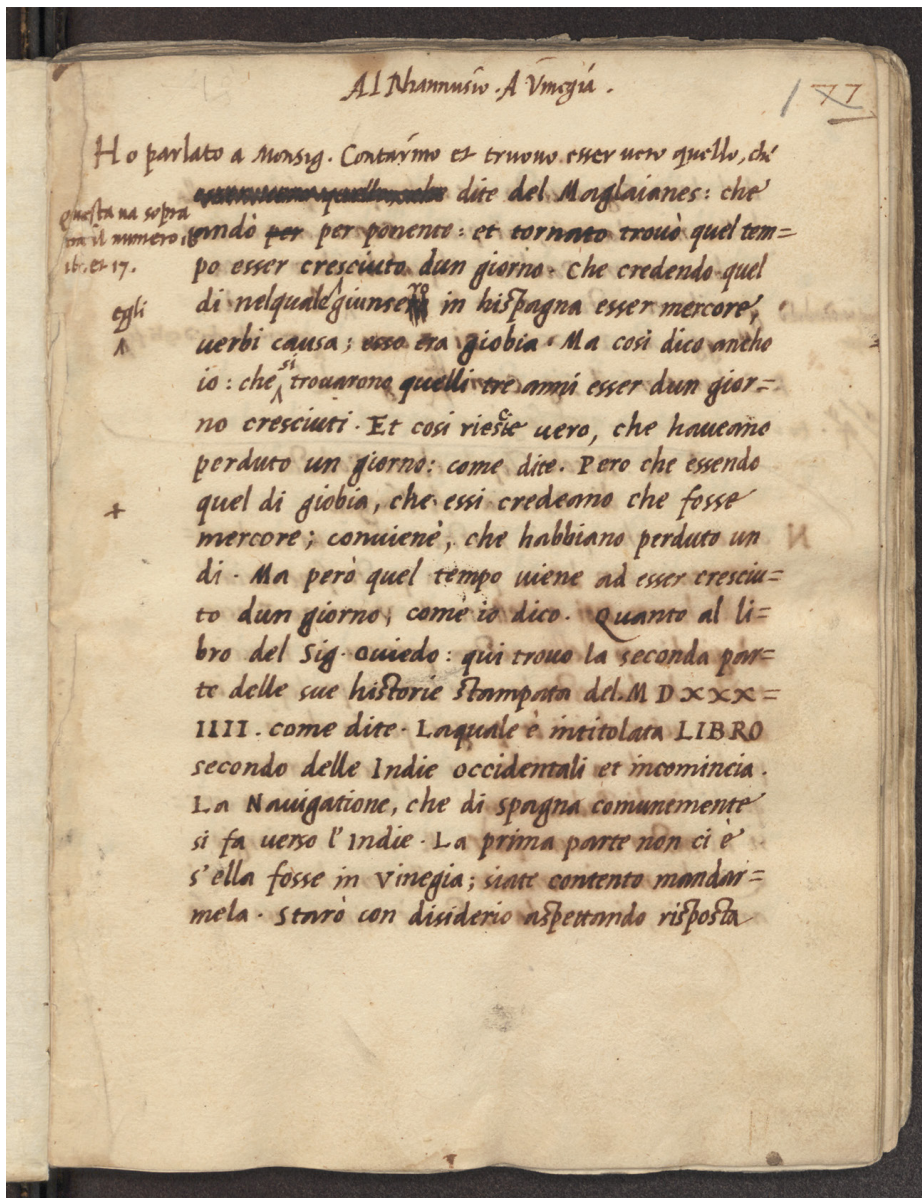


Immagine 1: Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 335 sup., MiA5, c. 1r.
 ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

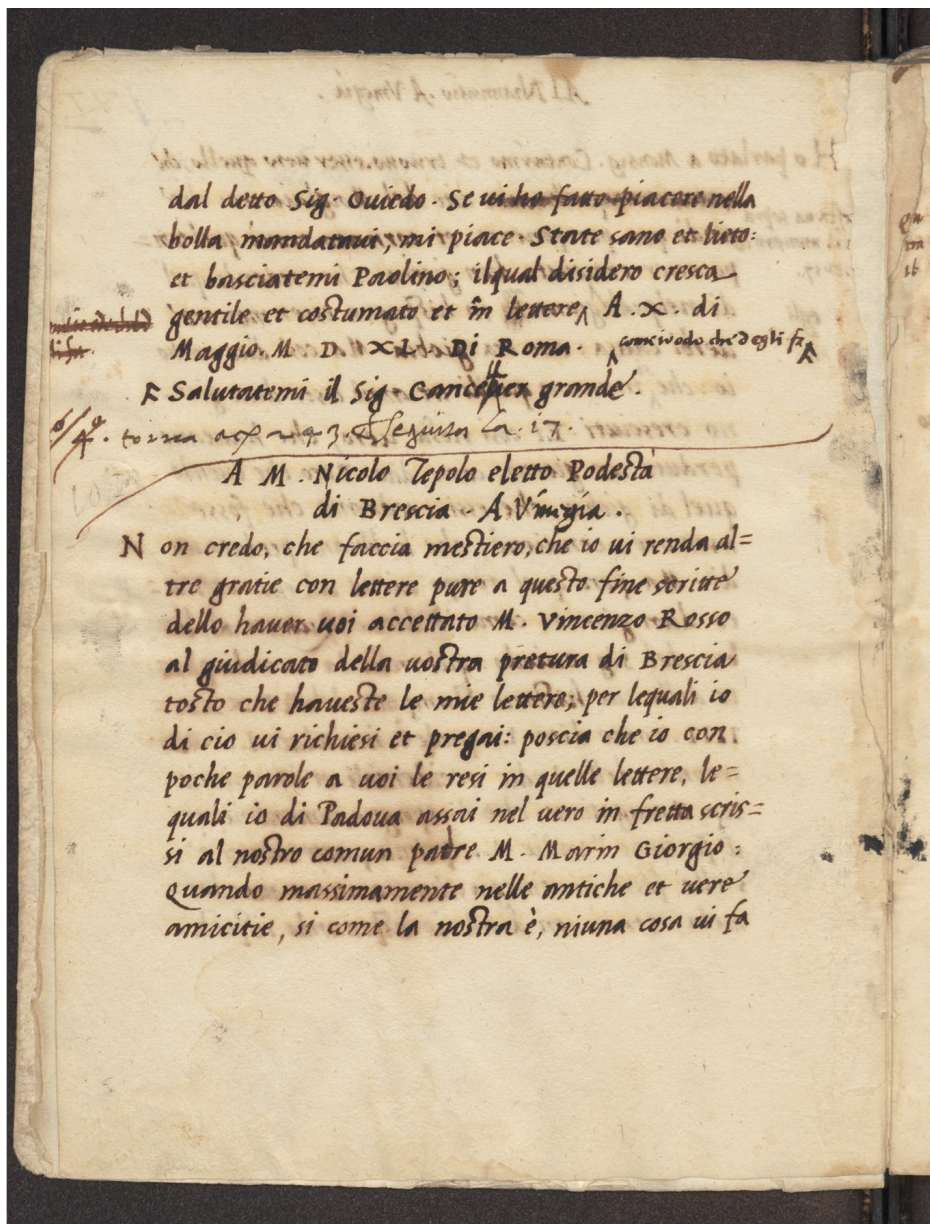


Immagine 2: Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 335 sup., MiA5, c. 1v
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

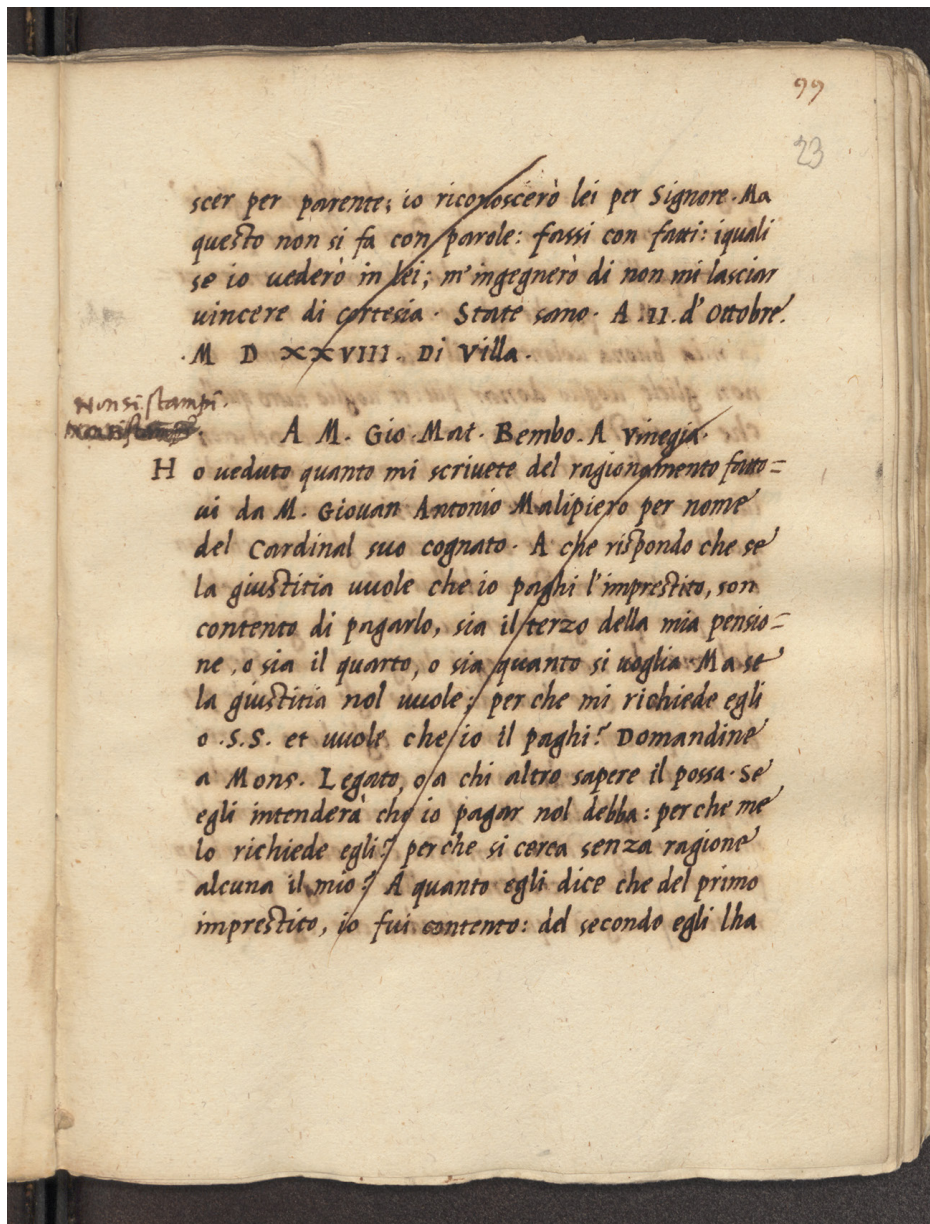


Immagine 3: Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 335 sup., MiA5, c. 23r.
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

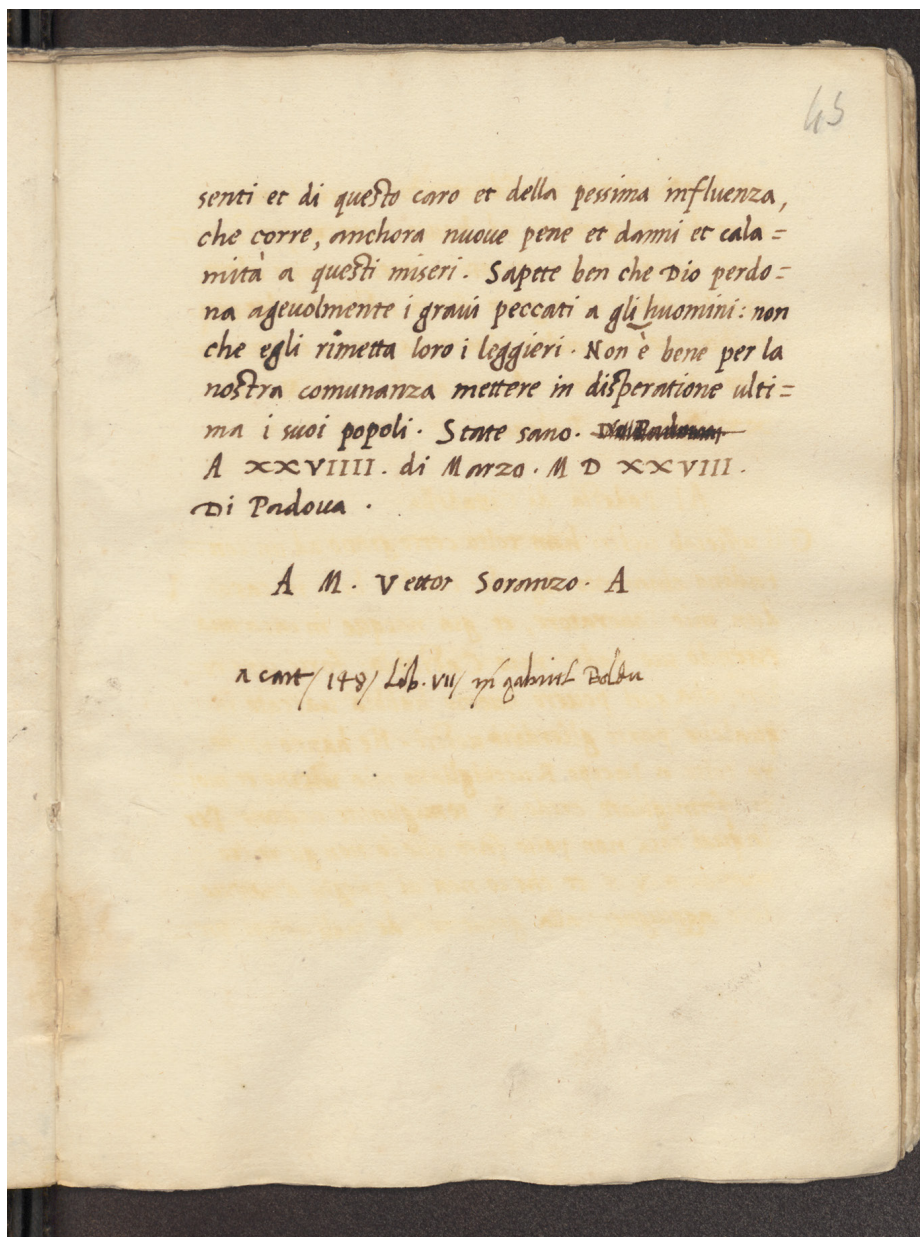


Immagine 4: Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 335 sup., MiA5, c. 45r.
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

5. Il lavoro di Bembo sui manoscritti dell'Archivio Apostolico Vaticano, Fondo Borghese I 175 e II 449

I manoscritti RVsb1-2 sono complementari dal punto di vista contenutistico e strutturale. Al loro interno, come attestato dal titolo autografo dello stesso Bembo («Lettere di M. Pietro Bembo in diversi tempi scritte a molti huomini et a molte donne» RVsb2, c. 4v), le epistole sono disposte in base al genere dei destinatari: RVsb1 (543 cc.) contiene 718 lettere indirizzate a uomini, con l'unica eccezione della missiva a Elena Bembo (nr. 2372); mentre RVsb2 (110 cc.) raccoglie 126 lettere inviate a donne, suddivise tra epistole familiari e amorose, secondo una bipartizione poi recepita nel quarto volume dell'edizione Scotto (S4).³³

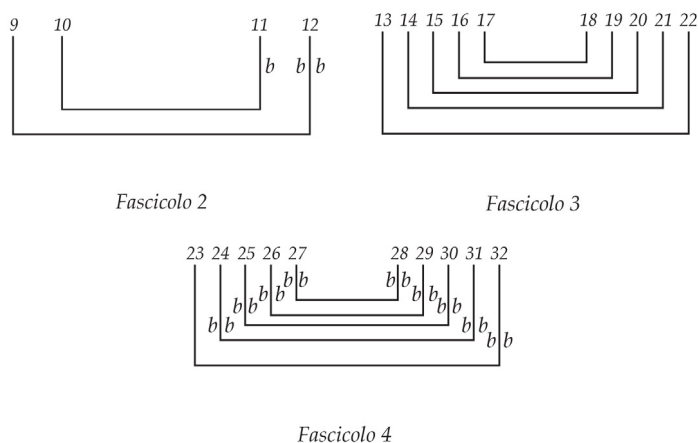
Anche dal punto di vista codicologico RVsb1-2 sono molto simili per dimensioni delle carte (RVsb1 = mm 293 × 215; RVsb2 = mm 295 × 220) e *mise en page*. Inoltre entrambi i codici, alla stregua di MiA2, non erano rilegati, il che consentiva a Bembo di aggiungere nuove lettere negli ampi margini oppure interpolando altre carte o addirittura piccoli fascicoli.³⁴

Bembo stesso supervisionò attentamente la disposizione delle lettere in RVsb1-2, utilizzando postille e segni di attenzione. L'autore inserì anche di propria mano sei richiami di fascicolo, annotando il nome del destinatario della prima lettera della successiva unità codicologica. Tali richiami sono stati posti alla fine di fascicoli che presentavano le ultime carte lasciate in bianco. Per esempio, il fascicolo II (RVsb1, 9r-12v) conclude la serie delle lettere al fratellastro Bartolomeo Bembo (nrr. 250, 251, 253 e 330) lasciando bianche le cc. 11v-12v. Dopodiché, nel fascicolo III (RVsb1, cc. 13r-22v) inizia la sequenza delle lettere destinate ad Angelo Gabriel,

³³ Sul manoscritto RVsb2, vd. Amendola, *La lettera di Bembo*, cit.

³⁴ Normalmente i manoscritti venivano rilegati solo a trascrizione ultimata (cfr. Maria Luisa Agati, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente. Per una codicologia comparata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 279 e Marco Corsi, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 117). Nel caso di Bembo si riscontra una certa abitudine a conservare i codici sciolti, secondo quanto rilevato da Danzi per le *Rime* (Danzi, *La biblioteca*, cit., p. 294), richiamando la testimonianza di Bembo, *Lettere*, cit., vol. III, nr. 1059, p. 110. È probabile che anche il ms. delle *Prose*, Vat. lat. 3210, fosse in origine privo di legatura, così da consentire l'aggiunta di ulteriori carte (cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb, 2001, p. XXIV). Anche per le *Historiae venetae* Bembo si riferisce a dei quinterni sciolti in Bembo, *Lettere*, cit., vol. III, nr. 1575, pp. 502-503 (cfr. anche Bembo, *Historia*, cit. p. XVIII).

che prosegue fino alla prima carta del fascicolo IV (RVSb1, cc. 23r-32v), lasciando vuote le restanti. Segue infine il fascicolo V (RVSb1, cc. 33r-43v) contenente le lettere destinate a Ercole Strozzi e ad altri amici delle corti ferrarese e urbinata. Questo è lo schema dei fascicoli:



La presenza di carte bianche alla fine dell'unità codicologica rischiava di causare degli errori nella seriazione dei fascicoli. Per prevenire ciò, Bembo inserì il richiamo «A M. Angelo Gabriele» nel margine inferiore di c. 12v (ultima del fasc. II), indicando la prima lettera dell'unità successiva. Lo stesso accade nel margine inferiore di c. 32v (ultima del fasc. IV) con l'indirizzo «A M. Hercole Strozza».

I richiami autografi di Bembo non erano sfuggiti a Travi, che però li interpretò come una prova dell'incompletezza del progetto, credendo che si trattasse di indirizzi di lettere mancanti, con le carte bianche destinate ad accogliere ulteriori aggiunte.³⁵ In realtà questa tipologia di richiamo è funzionale al 'montaggio' del codice. Essi mettono in luce lo stretto legame

³⁵ «Manifestamente "aperto" è da considerare RVSb1, che predisposto a fascicoli, lascia trasparire l'intenzione di poter essere eventualmente ampliato con integrazioni all'interno di ciascuno di essi. Così a c. 46v un foglio bianco ha l'intitolazione "A M. Angelo Gabriele"; a c. 61v si trova: "A M. Ercole Strozza"; a c. 90v: "A Papa Leone". E identica è la conclusione deducibile dagli spazi lasciati bianchi in talune facciate che, scritte solo a metà, sembrano predisposte ad accogliere eventuali integrazioni con altre lettere dirette al medesimo corrispondente» (Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, p. XLII). I numeri di carta si riferiscono all'antica numerazione del codice.

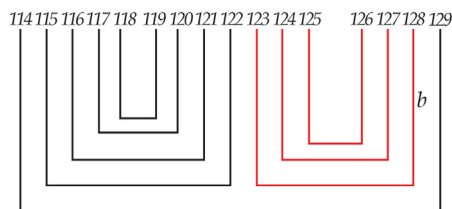
che intercorre tra la materialità del manoscritto e il contenuto dell'opera, dimostrando che Bembo lavorava su singoli fascicoli o su piccoli gruppi: dopo aver fatto trascrivere le lettere al loro interno, egli li assemblava secondo un preciso ordinamento. La presenza di tali richiami attesta dunque il raggiungimento di una *dispositio* ormai stabile, sebbene suscettibile di integrazioni o riordinamenti.

Le aggiunte successive attestano che Bembo si preoccupava soprattutto di rispettare l'organizzazione per destinatario e l'avvicendamento fra i vari gruppi, passaggio scandito dalla data della prima lettera della serie. Ad esempio, nel fascicolo XII (RVSb1, cc. 114r-129v) si nota una tecnica simile a quella usata in MiA2. L'unità codicologica, composta in origine da un quinterno (cc. 114+129, 115+122, 116+121, 117+120, 118+119), includeva le seguenti lettere destinate a Giovanni Matteo Giberti e a Francesco Armellini:

- 430 (RVSb1, 114r-115r, a Giovanni Matteo Giberti 1522-10-06)
- 450 (ivi, 115r, a Giovanni Matteo Giberti 1523-09-08)
- 458 (ivi, 115v-116r, a Giovanni Matteo Giberti 1523-11-21)
- 465 (ivi, 116r-117v, a Giovanni Matteo Giberti 1523-12-15)
- 477 (ivi, 117v-118r, a Giovanni Matteo Giberti 1524-04-18)
- 491 (ivi, 118r-119r, a Giovanni Matteo Giberti 1524-08-26)
- 622 (ivi, 119r-v, a Giovanni Matteo Giberti 1525-11-28)
- 649 (ivi, 119v-120r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-03-03)
- 654 (ivi, 120r-v, a Giovanni Matteo Giberti 1526-03-20)
- 673 (ivi, 120v-121r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-05-01)
- 714 (ivi, 121r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-10-24)
- 751 (ivi, 121r-122v, a Giovanni Matteo Giberti 1527-03-12)
- 439 (ivi, 122v, 129r a Francesco Armellini 1523-05-08)

Volendo accrescere la serie delle missive a Giberti con l'inserimento di un nuovo ternione (cc. 123r-128v) contenente le lettere nrr. 812 e 845, Bembo cassò l'ultima epistola del fascicolo, la nr. 439 inviata al cardinale Francesco Armellini dell'8 maggio 1523 (vergata alle attuali cc. 122v e 129r) e la fece trascrivere nuovamente negli ultimi fogli del nuovo fascicolo (RVSb1, cc. 127v-128r), in modo analogo a quanto realizzato in MiA2 per la lettera nr. 170 a Ercole Pio.³⁶

³⁶ Per una lettura in chiave macrotestuale della sequenza delle epistole a Giberti, mi sia consentito rimandare a Francesco Amendola, *Per una rilettura delle epistole di Pietro Bembo inviate a Gian Matteo Giberti sulla badia di Rosazzo*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti



Fascicolo 12

L'ordinamento definitivo è dunque il seguente:

- 430 (RVSb1, 114r-115r, a Giovanni Matteo Giberti 1522-10-06)
- 450 (ivi, 115r, a Giovanni Matteo Giberti 1523-09-08)
- 458 (ivi, 115v-116r, a Giovanni Matteo Giberti 1523-11-21)
- 465 (ivi, 116r-117v, a Giovanni Matteo Giberti 1523-12-15)
- 477 (ivi, 117v-118r, a Giovanni Matteo Giberti 1524-04-18)
- 491 (ivi, 118r-119r, a Giovanni Matteo Giberti 1524-08-26)
- 622 (ivi, 119r-v, a Giovanni Matteo Giberti 1525-11-28)
- 649 (ivi, 119v-120r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-03-03)
- 654 (ivi, 120r-v, a Giovanni Matteo Giberti 1526-03-20)
- 673 (ivi, 120v-121r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-05-01)
- 714 (ivi, 121r, a Giovanni Matteo Giberti 1526-10-24)
- 751 (ivi, 121r-122v, a Giovanni Matteo Giberti 1527-03-12)
- 439 (ivi, 122v, 129r, a Francesco Armellini 1523-05-08)
- 812 (ivi, 123r-125r, a Giovanni Matteo Giberti 1527-08-31)
- 845 (ivi, 125r-127v, a Giovanni Matteo Giberti 1528-01-28)
- 439 (ivi, 127v-128r, a Francesco Armellini 1523-05-08)

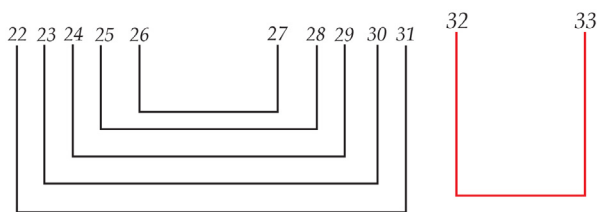
In RVSb2, cc. 31v-34r, si registra un intervento più complesso. Nel terzo fascicolo del codice Bembo inserì altre due lettere a Vittoria Colonna (nrr. 1501 e 1526, datate rispettivamente 2 luglio 1533 e 24 ottobre 1533), collocandole prima delle epistole alla nipote Giulia Marcello in Longo (nr. 1047 del 2 marzo 1530) e a Ippolita Clara (nr. 1185 del 16 gennaio 1531). Quest'ultima lettera era stata inizialmente trascritta alla fine del fasc. III

del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, consultabile <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/Amendola.pdf>.

(RVSb2, c. 31v), proseguendo nella prima carta del fasc. IV (la attuale c. 34r). La successione originaria era dunque questa:

- 1044** (RVSb2, fasc. III, 29v-30r, a Vittoria Colonna 1530-01-20)
- 1218 (ivi, fasc. III, 30r-v, a Vittoria Colonna 1531-04-22)
- 1399 (ivi, fasc. III, 30v-31r, a Vittoria Colonna, 1532-07-25)
- 1047** (ivi, fasc. III, 31v a Giulia Marcello in Longo 1530-03-02)
- 1185**, pt. 1 (ivi, fasc. III, 31v, a Ippolita Clara 1531-01-16)
- 1185, pt. 2 (ivi, fasc. V, 34r, a Ippolita Clara 1531-01-16)

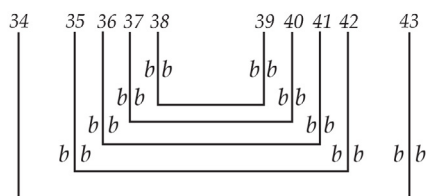
Le nuove lettere a Vittoria Colonna furono trascritte in un bifolio (cc. 32r-33v) che venne inserito fra le attuali cc. 31v e 34r. In questo modo però il testo della lettera a Ippolita Clara (nr. 1185) risultava inframmezzato dalle nuove aggiunte e anche la missiva precedente a Giulia Marcello in Longo richiedeva di essere spostata dopo quelle alla Colonna. Bembo in un primo momento segnalò la dislocazione con una postilla nel margine superiore esterno di c. 32r: «Queste due [*scil.* le lettere a Vittoria Colonna, nrr. 1501 e 1526] vanno a carte 30 dinanzi la lettera scritta a mad Iulia Lunga [nr. 1047]»; egli inserì anche un richiamo di attenzione (simile a una *doppia c*)³⁷ nel margine alto sinistro di c. 32r, a cui ne fece corrispondere un altro identico a c. 31v, così da indicare la posizione esatta dove collocare le nuove lettere a Vittoria Colonna. In un secondo momento, egli decise di far riscrivere la missiva a Giulia Longo e la prima parte della lettera a Ippolita Clara nell'ultima facciata del nuovo bifolio (c. 33v), che era rimasta bianca, cassando i medesimi testi presenti a c. 31v.



Fascicolo 3

Fascicolo 4

³⁷ I peculiari richiami di attenzione di Bembo sono stati studiati da Marco Cursi in Bertolo, Cursi, Pulsoni, *Bembo ritrovato*, cit., p. 168.



Fascicolo 5

Questo l'ordinamento definitivo della serie:

- 1044** (RVSb2, fasc. III, 29v-30r, a Vittoria Colonna 1530-01-20)
- 1218 (ivi, fasc. III, 30r-v, a Vittoria Colonna 1531-04-22)
- 1399 (ivi, fasc. III, 30v-31r, a Vittoria Colonna, 1532-07-25)
- ›**1047**‹ (ivi, fasc. III, 31v a Giulia Marcello in Longo 1530-03-02)
- ^**1185**, pt. 1^ (ivi, fasc. III, 31v, 34r, a Ippolita Clara 1531-01-16)
- ^1501^ (ivi, fasc. IV, 32r, a Vittoria Colonna 1533-07-02)
- ^1526^ (ivi, fasc. IV, 32v-33r, a Vittoria Colonna 1533-10-23)
- ^**1047**^ (ivi, fasc. IV, 33v, a Giulia Marcello in Longo 1530-03-02)
- ^**1185**, pt. 1^ (ivi, fasc. IV, 33v, a Ippolita Clara 1531-01-16)
- 1185, pt. 2 (ivi, fasc. V, 34r, a Ippolita Clara 1531-01-16)

Ho già detto che alla prima parte del manoscritto RVSb2, cc. 2r-43v, ne segue una seconda (RVSb2, cc. 44r-110v) contenente le *Lettere giovanili* di natura amorosa. È probabile però che, almeno in una prima fase dell'allestimento di RVSb1-2, queste due parti fossero disposte in modo diverso. Infatti, nel margine inferiore dell'ultima carta del fascicolo IV di RVSb2, che si apre con la lettera a Ippolita Clara nr. 1185 e si chiude con la successiva lettera a Lucrezia Ruberti (RVSb2, cc. 34r-v), è presente un richiamo di fascicolo autografo, «A M. Sebastiano Marcello» (RVSb2, c. 43v), che rimanda alla prima lettera di RVSb1, c. 3r. Dal momento che l'antica numerazione di RVSb1, coeva all'assemblaggio del codice, denuncia che il manoscritto è acefalo di quaranta carte, si può dedurre che inizialmente i primi cinque fascicoli di RVSb2 (escluso il bifoglio aggiuntivo con le lettere alla Colonna) facevano parte di un unico codice, che proseguiva con le lettere di RVSb1. Le *Lettere giovanili* formavano invece una sezione autonoma, come certificato anche dal polizzino nr. 1730

dell'edizione Travi, in cui Bembo le richiedeva a Gualteruzzi: «Stimo fia bene che portiate con voi, questa mattina, qui le lettere giovanili».³⁸

È plausibile che Jean Matal nel 1545 abbia visionato il manoscritto risultante dall'unione di RVSB1-2, che si apriva con il titolo autografo sopra richiamato, e lo abbia registrato nel proprio inventario insieme al suo gemello MiA2, contenente le familiari in latino. Oltre al richiamo di RVSB2, c. 43v, anche il formato di RVSB1-2 e MiA2 corrobora questa ipotesi. Nonostante le minime variazioni nelle dimensioni dei fascicoli, in RVSB1-2 e in MiA2 il rapporto fra l'altezza e la larghezza dello specchio di scrittura si avvicina a quello della sezione aurea. Questa soluzione non solo conferisce ariosità ed eleganza alla pagina, dotandola di ampi margini, ma mira anche a replicare e aggiornare l'impianto del volume umanistico.³⁹ Di fatto il formato in-folio rispecchia i gusti estetici di Bembo, che lo adottò anche per l'*editio princeps* delle *Prose*, per l'allestimento del manoscritto dei *Brevi* e per il codice viennese delle *Rime*.⁴⁰ Allo stesso tempo, però, non si può trascurare che la scelta di tale formato si pone in netta controtendenza con il più agile formato in 8° dei libri di lettere che si stavano stampando nelle tipografie veneziane.⁴¹ Ora, poiché RVSB1-2 sono gli unici due manoscritti di questo formato a tramandare una silloge organica di lettere di Bembo, supervisionata

³⁸ Per una nuova contestualizzazione di questo documento, si rimanda ad Amendola, *La lettera di Bembo*, cit., p. 120.

³⁹ Per la definizione di libro umanistico, cfr. Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «Italia medioevale e umanistica», XII (1969), pp. 295-313; p. 298. Sull'importanza del rapporto della sezione aurea nella *mise en page* di tali manoscritti, si veda Agati, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente*, cit., pp. 221 e ss.

⁴⁰ Sul formato della *princeps* delle *Prose*, cfr. Mirko Tavoni, «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1995, vol. I, *Le opere. Dalle Origini al Cinquecento*, pp. 1064-1088.

⁴¹ Cfr. Jeanine Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses universitaires de Nancy, 1990, 2 voll., vol. I, p. 67 e Lodovica Braidà, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

dall'autore, pare plausibile accostarli a MiA2, riconoscendo in essi i codici registrati da Jean Matal.

6. Il lavoro di Carlo Gualteruzzi per allestire l'edizione postuma dell'epistolario bembiano

Per le lettere presenti in RVSB1 manca l'articolazione in 12 libri, così come non si riscontra la distribuzione socio-geografica adottata nei primi tre volumi della stampa (D e S2-3). Riprendendo l'esempio fornito in precedenza per l'ordinamento di S2, in RVSB1 le lettere inviate a Niccolò Tiepolo, a Marco Antonio Giustinian e a Domenico Venier sono inserite in una sequenza più ampia, che include anche altri destinatari non veneziani (Giovanni Girolamo de' Rossi, Benedetto de' Martini e Ludovico di Canossa), le cui missive sono poi confluite in D. L'avvicinamento fra i destinatari è sempre scandito dalla data della prima lettera della serie: 10 giugno 1525 (nr. 536, a Niccolò Tiepolo), 22 giugno 1525 (nr. 540, a Giovanni Girolamo de' Rossi), 2 luglio 1525 (nr. 542, a Benedetto de' Martini), 3 luglio 1525 (nr. 545, a Marco Antonio Giustinian).

- 536 (RVSB1, 205r-v, a Niccolò Tiepolo 1525-06-10) > S2
 651 (ivi, 206r, a Niccolò Tiepolo 1526-03-16) > S2
 742 (ivi, 206r-v, a Niccolò Tiepolo 1527-02-24) > S2
 754 (ivi, 206v-207r, a Niccolò Tiepolo 1527-03-22) > S2
 895 (ivi, 207r-208r, a Niccolò Tiepolo 1528-07-31) > S2
 905 (ivi, 208r-v, a Niccolò Tiepolo 1528-09-26) > S2
 912 (ivi, 208v-209r, a Niccolò Tiepolo 1528-10-03) > S2
 996 (ivi, 209r-v, a Niccolò Tiepolo 1529-07-04) > S2
 1143 (ivi, 210r, a Niccolò Tiepolo 1530-09-15) > S2
 540 (ivi, 210r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1525-06-22) > D
 599 (ivi, 210v-211r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1525-09-25) > D
 683 (ivi, 211v-212r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1526-06-05) > D
 699 (ivi, 212r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1526-08-12) > D
 760 (ivi, 212v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-04-16) > D
 762 (ivi, 212v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-04-26) > D
 796 (ivi, 212v-213r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-07-28) > D
 814 (ivi, 213r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-09-15) > D
 1108 (ivi, 213v-214v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1530-06-14) > D
 1426 (ivi, 214v-215r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1532-11-07) > D
 542 (ivi, 215r-v, a Benedetto de' Martini 1525-07-02) > D
 576 (ivi, 215v-216r, a Benedetto de' Martini 1525-08-09) > D

- 746 (ivi, 216r-v, a Benedetto de' Martini 1527-02-26) > D
 826 (ivi, 216v, a Benedetto de' Martini 1527-10-16) > D
 1030 (ivi, 217r, a Benedetto de' Martini 1529-11-18) > D
 545 (ivi, 217r-v, a Marco Antonio Giustinian 1525-07-03) > S2
 629 (ivi, 217v-219r, a Marco Antonio Giustinian 1525-12-26) > S2
 666 (ivi, 219r-v, a Marco Antonio Giustinian 1526-04-03) > S2
 544 (ivi, 219v-220r, a Lodovico di Canossa 1525-07-03) > D
 549 (ivi, 220r-v, a Lodovico di Canossa 1525-07-08) > D
 650 (ivi, 220r, a Lodovico di Canossa 1526-03-10) > D
 727 (ivi, 221r-v, a Lodovico di Canossa 1527-01-08) > D
 753 (ivi, 221v-222r, a Lodovico di Canossa 1527-03-21) > D
 546 (ivi, 222v, a Domenico Venier 1525-07-05) > S2
 711 (ivi, 222v-223v, a Domenico Venier 1526-10-12) > S2
 736 (ivi, 223v-224r, a Domenico Venier 1527-02-12) > S2
 840 (ivi, 224r-v, a Domenico Venier 1527-12-18) > S2

Per descrivere il passaggio da RVSb1 alla *princeps* è necessario ripercorrere il lavoro di Gualteruzzi. Pur rispettando i criteri di organizzazione stabiliti da Bembo e le sue correzioni linguistiche, egli introdusse un nuovo ordinamento che stravolgeva la struttura dell'epistolario suddividendolo in più volumi.

In primo luogo, Gualteruzzi inserì in RVSb1 una serie di richiami alla cartulazione antica del codice in prossimità dei fascicoli interpolati dallo stesso Bembo.⁴² Ad esempio, fra le cc. 110v e 113r, che tramandano il testo della missiva nr. 1624, è stato aggiunto un bifolio (cc. 111r-112v) con la lettera nr. 2072 a Federico Fregoso. Nel margine inferiore di c. 110v Gualteruzzi ha vergato la seguente annotazione: «va a car. 117 [= 113r-v]» per segnalare che il testo dell'epistola nr. 1624 prosegue a c. 113r (ex 117), saltando quindi il nuovo bifolio con la lettera nr. 2072. Lo stesso si verifica a c. 411v, dove il richiamo «va a car. 419 [= 413r-v]», scritto ancora una volta da Gualteruzzi, segnala che il testo della lettera nr. 1043 salta una carta per l'aggiunta della missiva nr. 1790 (c. 412r-v); in modo analogo la nr. 1066 da c. 423v «va a carte 414 [= 425]»; la nr. 1145 da c. 428v «va a car. 419 [= 430]» e la nr. 1096 da c. 430v «va a car.

⁴² Si tenga conto che RVSb1 presenta due cartulazioni: una moderna battuta a macchina nel margine inferiore esterno, che dalla guardia anteriore (c. 1r) arriva alla settima guardia posteriore (c. 551r), e un'altra coeva, a penna, nel margine alto esterno, che incomincia dal nr. 41 (= c. 2r) e si interrompe al nr. 517 (= c. 535r), senza conteggiare l'ultimo fascicolo (cc. 537r-544v).

421 [= 432]». La mano che scrisse i richiami è identificabile con quella di Carlo Gualteruzzi sulla base della peculiare grafia della *r* che – secondo gli *specimina* paleografici forniti da Marco Cursi – «è sempre caratterizzata da una forma a *v*». ⁴³ Se ne deduce che la numerazione antica a penna è coeva all'assemblaggio del codice, poiché Gualteruzzi fa sempre riferimento a essa nel segnalare i fogli interpolati.

A partire dalla cartulazione antica di RVSb1 Gualteruzzi ha compilato gli indici delle lettere bembiane, attualmente conservati nel manoscritto RVc, cc. 294r-307v, un codice composito che oltre a materiali epistolari riconducibili all'autore raccoglie anche documenti della famiglia Gualteruzzi. ⁴⁴ Negli indici di RVc è presente un titolo, scritto dallo stesso Carlo Gualteruzzi, che, salvo la divergenza nel numero dei libri, si avvicina a quello dei volumi dell'edizione D e S1-4: *Lettere di M. Pietro Bembo a Principi et Sig.ri et ad Amici et famigliari scritte, divise in Dieci libri* (RVc, c. 294r). Vale la pena soffermarsi sulla struttura di questi elenchi, perché essi mostrano come il curatore abbia riordinato e selezionato le lettere presenti in RVSb1, il criterio di suddivisione socio-geografico, poi recepito in MiA5 e nei volumi della *princeps*.

Gli indici di lettere tramandati in RVc sono stati compilati su carte sciolte, in seguito, quando il codice è stato rilegato, esse sono state inserite l'una dentro l'altra. La loro attuale successione necessita quindi di un preliminare riordinamento: ⁴⁵

Indice 1 = RVc, cc. 294r-v + 299r-v + 301r-v (compilatore: Gualteruzzi)

Indice 2 = RVc, cc. 295r-v + 298r-v + 300r-v (compilatore: *mano c* + corr. Gualteruzzi)

Indice 3 = RVc, cc. 296r-297v (compilatore: *mano c* + corr. Gual-

⁴³ Cfr. *supra*, n. 31.

⁴⁴ Cfr. Bembo, *Lettere. Correzioni*, pt. I, cap. 1.1.

⁴⁵ Il manoscritto RVc è consultabile *online* in *DigiVatLib* al seguente indirizzo: https://digi.vatlib.it/iiif/MSS_Chig.L.VIII.304/manifest.json. Nel codice, alle cc. 302-307, è presente anche un elenco riguardante le lettere in latino («Index Petri Bembi epistolarum familiarium liber» RVc, c. 302r). Si tratta probabilmente di un tentativo di riordinare il manoscritto ambrosiano MiA2 in dieci libri, per uniformarlo alle lettere in volgare. Tale modifica tuttavia non venne attuata, visto che per la stampa veneziana del 1552 fu impiegato direttamente il codice sorvegliato da Bembo (MiA2), articolato in sei libri.

teruzzi)

Assumendo come riferimento i nomi dei destinatari e le carte del manoscritto RVSb1, gli indici suddividono le lettere su base geografica: l'*Indice 1*, interamente redatto da Gualteruzzi, censisce le lettere di RVSb1 inviate ai destinatari non veneziani; l'*Indice 3* è stato esemplato da un anonimo collaboratore di Gualteruzzi, che d'ora in poi identificherò come *mano c*, e registra le missive inviate ai veneziani; l'*Indice 2* riscrive invece in bella l'*Indice 1*; Gualteruzzi è comunque intervenuto anche nell'*Indice 2* e nell'*Indice 3* apportando modifiche e correzioni in interlinea.

Le informazioni raccolte negli indici sono disposte su cinque colonne in questo modo:

colonna A: data della prima lettera presente in RVSb1 relativa al nome del destinatario indicizzato nella *colonna C*.

colonna B: numero in cifre arabe che stabilisce un nuovo ordinamento di trascrizione.

colonna C: indirizzo secondo la formula "A + titolo onorifico + nome + altre informazioni".

colonna D: numero in cifre arabe preceduto dall'abbreviazione «car.», che si riferisce al *recto* della cartulazione antica di RVSb1 su cui è trascritta la prima lettera della serie censita nella *colonna A*.

colonna E: numero totale delle lettere scritte al medesimo destinatario presenti nelle successive carte di RVSb1.

La perfetta corrispondenza tra la cartulazione antica di RVSb1 e i riferimenti numerici della *colonna D* è comprovata dalla presenza nell'*Indice 3* (RVc, c. 296v) del «*Ragionamento del Rettor dello Studio al Prencipe | car. 291*», un testo inedito, tramandato solo in RVSb1, c. 291v (che coincide con l'antica cartulazione a penna). Al contempo questo rinvio alla cartulazione del codice spiega l'attenzione profusa da Gualteruzzi

nel segnalare le interpolazioni che in RVSb1 causavano dei salti nella successione delle lettere.

A differenza delle *colonne A, C, D* ed *E*, che registrano i dati di RVSb1, la *colonna B* stabilisce un nuovo ordinamento e per questo motivo è stata compilata dopo le altre. Le cifre arabe della *colonna B* sono presenti infatti in modo discontinuo, con alcuni salti e spazi lasciati in bianco. Questo perché, prima di compilare la colonna in questione, era indispensabile che Gualteruzzi avesse davanti a sé, nella colonna *A*, le date delle epistole per poi riordinarle. Nel fare ciò l'esecutore testamentario si mostra fedele al criterio adottato da Bembo in RVSb1, applicandolo pedissequamente agli *Indici 1* e *3*. La *colonna B* comprova inoltre che tali indici erano destinati a un copista, il quale partendo dal nuovo numero d'ordine poteva rintracciare facilmente le lettere in RVSb1 e procedere quindi alla loro trascrizione in un altro manoscritto.

È ipotizzabile che, scorrendo le carte di RVSb1, Gualteruzzi e il suo collaboratore abbiano distinto di volta in volta i destinatari veneziani da quelli non veneziani, trascrivendo gli indirizzi delle lettere inviate ai veneziani nell'*Indice 3* e quelli delle missive rivolte agli altri destinatari nell'*Indice 1*.⁴⁶ Partendo dunque dall'ordinamento di RVSb1, l'*Indice 1* e l'*Indice 3* circoscrivono su base geografica due sottogruppi che rispecchiano i volumi S2 (*Lettere di M. Pietro Bembo a suoi congiunti et amici et altri gentili huomini vinitiani scritte*) e S3 (*Lettere di M. Pietro Bembo a principi et signori et suoi famigliari amici scritte*).

La suddivisione attuata negli *Indici 1* e *3* implica un'altra distinzione, deducibile 'in negativo' dai destinatari di RVSb1 che non compaiono in tali elenchi. La maggior parte di questi nomi si rintraccia nel primo volume della *princeps* (D), che pubblica le lettere scritte agli ecclesiastici. È quindi probabile che la selezione delle lettere da inserire in D fosse già avvenuta al momento della compilazione degli *Indici 1* e *3* oppure che sia stata eseguita in parallelo su dei fogli che sono andati perduti.

Esemplifico il meccanismo di indicizzazione delle lettere riprendendo l'esempio precedente sull'ordinamento di RVSb1:

⁴⁶ Non mancano alcuni errori, prontamente corretti da Gualteruzzi; per esempio, il nome di Ferrier Beltrame si ripete sia nell'*Indice 1* (RVc, c. 294v) sia nell'*Indice 3* (RVc, c. 297r) ed è quindi stato espunto da quest'ultimo.

536 (RVSb1, 205r-v [ex 206]) > RVc, c. 296v, *Indice 3* («X Giug.^o 1525 | 16 | A M. Nic.^o Tiepolo | car. 206 | ,9< 'X'») 651 (ivi, 206r, a Niccolò Tiepolo 1526-03-16) 742 (ivi, 206r-v, a Niccolò Tiepolo 1527-02-24) 754 (ivi, 206v-207r, a Niccolò Tiepolo 1527-03-22) 895 (ivi, 207r-208r, a Niccolò Tiepolo 1528-07-31) 905 (ivi, 208r-v, a Niccolò Tiepolo 1528-09-26) 912 (ivi, 208v-209r, a Niccolò Tiepolo 1528-10-03) 996 (ivi, 209r-v, a Niccolò Tiepolo 1529-07-04) 1143 (ivi, 210r, a Niccolò Tiepolo 1530-09-15) + 2447 (ivi, 538v-539r, a Niccolò Tiepolo 1544-09-13)

540 (ivi, 210r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1525-06-22) > D 599 (ivi, 210v-211r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1525-09-25) > D 683 (ivi, 211v-212r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1526-06-05) > D 699 (ivi, 212r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1526-08-12) > D 760 (ivi, 212v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-04-16) > D 762 (ivi, 212v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-04-26) > D 796 (ivi, 212v-213r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-07-28) > D 814 (ivi, 213r-v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1527-09-15) > D 1108 (ivi, 213v-214v, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1530-06-14) > D 1426 (ivi, 214v-215r, a Giovanni Girolamo de' Rossi 1532-11-07) > D **542** (ivi, 215r-v, a Benedetto de' Martini 1525-07-02) > D 576 (ivi, 215v-216r, a Benedetto de' Martini 1525-08-09) > D 746 (ivi, 216r-v, a Benedetto de' Martini 1527-02-26) > D 826 (ivi, 216v, a Benedetto de' Martini 1527-10-16) > D 1030 (ivi, 217r, a Benedetto de' Martini 1529-11-18) > D

545 (ivi, 217r-v [ex 219]) > RVc, c. 296v, *Indice 3* («3 Lug.^o 1525 | 17 | A M. Marco Ant.^o Iustiniano | car. 219 | 3») 629 (ivi, 217v-219r, a Marco Antonio Giustinian 1525-12-26) 666 (ivi, 219r-v, a Marco Antonio Giustinian 1526-04-03)

544 (ivi, 219v-220r, a Lodovico di Canossa 1525-07-03) > D 549 (ivi, 220r-v, a Lodovico di Canossa 1525-07-08) > D 650 (ivi, 220r, a Lodovico di Canossa 1526-03-10) > D 727 (ivi, 221r-v, a Lodovico di Canossa 1527-01-08) > D 753 (ivi, 221v-222r, a Lodovico di Canossa 1527-03-21) > D

546 (ivi, 222v [ex 224]) > RVc, c. 296v, *Indice 3* («5 Lug.^o 1525 | 18 | A Domenico Veniero | car. 224 | 4») 711 (ivi, 222v-223v, a Domenico Venier 1526-10-12) 736 (ivi, 223v-224r, a Domenico Venier 1527-02-12) 840 (ivi, 224r-v, a Domenico Venier 1527-12-18)

Il confronto fra l'*Indice 3* di RVc e l'ordinamento del manoscritto MiA5, anche se parziale a causa delle lacune di quest'ultimo, rivelano una perfetta corrispondenza tra l'ordinamento dalla *colonna B* dell'*Indice 3* e la disposizione delle lettere in MiA5:

Gli indici di RVc e il codice MiA5 costituiscono un momento cruciale nella storia dell'epistolario. Mentre nel manoscritto RV Sb1 predominano gli interventi autografi di Bembo, con Gualteruzzi che si limita a integrarne le postille, a partire dagli indici la mano del curatore si sostituisce di fatto a quella dell'autore.

Nei mesi successivi alla morte di Bembo, Gualteruzzi dovette affrontare varie difficoltà legate alla stampa delle opere del defunto, tra cui una lite con Girolamo Querini per la pubblicazione delle *Historiae venetae* e alcuni dissapori con Torquato Bembo. È in questo contesto che vide la luce il

Indice 3 (RVc, c. 296v)			MiA5 (Amb. N 335 sup.)		
B	C	E	cc.	Destinatari	n° tot. lett. = n° lett. ed. Travi
16	A M. Nic.° Tepolo	10	2r-9r	A M. Nicolò Tepolo [...] A Vinegia	10 = 536, 651, 742, 754, 895, 905, 912, 996, 1143, 2447
17	A M. Marco Ant.° Iustiniano	3	9v-13r	A M. Marco Antonio Giustiniano A Roma	3 = 545, 629, 666
18	A M. Domenico Veniero	4	13r-16r	A M. Domenico Veniero [...] A Vinegia	4 = 546, 711, 736, 840
19	A M. Gio. Math. Bembo	6	16v-25r	A M. Giovan Matheo Bembo [...] A Vinegia.	6 = 394, 550, 620, 864, 909, 913
20	A M. Gasparo Bembo	2	25r-26r	A M. Gasparo Bembo. A Padova.	2 = 551, 765

primo volume delle lettere (D).

Il carteggio fra Gualteruzzi e Della Casa offre una preziosa testimonianza delle operazioni di riordino compiute da Gualteruzzi. In questa sede mi limito a rileggerne alcuni estratti.⁴⁷ Innanzitutto, il carteggio permette di

⁴⁷ Cfr. anche Paolo Trovato, *Per la storia delle 'Rime' del Bembo*, «Rivista di Letteratura italiana», vol. IX (1991), fasc. 3, pp. 465-508 e la *Nota ai testi* di Donnini in Pietro Bembo, *Le Rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2 voll., vol. II, pp. 895 e ss.

chiarire la questione della suddivisione in libri. Il 12 giugno del 1548, a stampa ormai inoltrata, Gualteruzzi non era riuscito ancora a ottenere il privilegio della Repubblica di Venezia. Della Casa e Querini per accelerare la pratica lo sollecitarono a inviare a Venezia la copia manoscritta e i volumi stampati fino a quel momento «levando l'ultima carta, et che così diremo che si stampano qui, et haremo il privilegio facilmente». Gualteruzzi affidò allora all'abate Rucellai, in procinto di partire per Venezia, un esemplare di D, comunicando a Della Casa che per altra strada gli avrebbe fatto pervenire l'antigrafo di tipografia, ossia «la copia scritta a penna del medesimo volume»:

Et per [la] via di Pesaro le mando la copia scritta a penna del medesimo volume [Dorico 1548], la qual copia si potrà dare al segretario, anchora che ella sia così consumata dalla stampa, che mi rincresce che ella habbia ad esser veduta da altri occhi che da quelli di Vostra Signoria Reverendissima. Ma non ho potuto far di meno, et le cassature sono tutte state fatte per voler raffrontar la copia con gli originali et poi seguir l'ordine dello stile approvato dal Cardinale, et in alcuni luoghi concordarlo con le sue stesse regole, per dir tutto allei che so poterlo dire sincerissimamente.

Il passo certifica il ruolo di 'editor' svolto da Gualteruzzi nella curatela della stampa. Ma la lettera del 12 giugno rivela anche un altro importante particolare, perché nel chiedere a Della Casa di non far leggere a nessuno il volume stampato, Gualteruzzi specificava:

A Vostra Signoria Reverendissima riverentemente mi raccomando et torno a supplicarla che non voglia lasciarsi uscir di mano il volume stampato [D], accioché gli stampatori vinitiani nol sappiano; nel qual volume vi è da fare anchora assai et nel principio et nel fine et un mezzo quaterno nel secondo libro per conto del titolo, et così il primo quinterno tutto col titolo, ché è bisognato crescer il volume di duo libri; ma ciò è opera di duo giorni.

La stampa del volume D, come quella dei successivi editi da Scotto, risulta divisa in dodici libri. L'accrescimento di cui parla Gualteruzzi comportò dunque il passaggio da una suddivisione in dieci libri a quella definitiva in dodici unità. Non è un elemento di poco conto che l'originario numero dieci in cui era suddiviso il volume coincida con la quantità di libri indi-

cata dal titolo dell'*Indice 1* (RVc, c. 294r), scritto dallo stesso Gualteruzzi, e che anche in MiA5 si registri una modifica analoga al numero dei libri.

In una lettera successiva, datata 28 luglio 1548, apprendiamo che l'antigrafo di D non era suddiviso in libri: «Le lettere sono là et perché nella copia a penna mancano i titoli et la divisione de' libri, et forse qualche carta, converrà che Vostra Signoria si faccia recare alle volte a casa le stampe». Se ne deduce che fu Gualteruzzi, al momento della pubblicazione di D, a decidere in autonomia l'articolazione interna dell'epistolario, uniformando poi anche gli altri volumi di lettere a uomini.⁴⁸

7. Conclusioni

La scelta di Travi di pubblicare le lettere di Bembo in ordine cronologico ha annullato la dimensione letteraria dell'epistolario bembiano, riducendo tali testi a semplici fonti storico-documentarie per lo studio della biografia dell'autore e del contesto socio-culturale del secolo XVI. Ora, grazie ai manoscritti dell'Archivio Apostolico Vaticano, RVSb1-2, è possibile accertare che Bembo aveva concepito la pubblicazione di un epistolario umanistico, per offrire ai posteri un autoritratto ideale di sé. Muovendo da tale progetto, giunto ormai a uno stadio avanzato di composizione, Gualteruzzi trasformò di fatto l'epistolario in un aggiornato prodotto editoriale, prossimo ai libri di lettere in volgare che in quegli anni riscuotevano grande successo.⁴⁹

Di fronte al dilemma ecdotico su quale versione pubblicare, se il testo lasciato da Bembo nei manoscritti inediti o l'edizione postuma di Gualteruzzi, bisogna considerare che il progetto di Gualteruzzi è maggiormente accessibile, poiché i volumi D S1-4 e S sono disponibili in rete, mentre i manoscritti RVSb1-2 sono ancora poco noti, anche perché non sono digitalizzati. È quindi fondamentale recuperare il progetto originario dell'autore, chiarendone intenzioni e finalità. Per questo motivo, oltre a una nuova edizione critica dell'epistolario di Pietro Bembo, è necessario uno studio che ricostruisca il progetto dell'autore, riconsiderando l'intera

⁴⁸ Tale uniformazione, tuttavia, non fu realizzata in modo coerente in tutti i volumi dell'edizione Scottò: in S3, infatti, sebbene il titolo annunci una suddivisione in 12 libri, l'articolazione effettiva si riduce a 11 unità (cfr. Basso, *Le genre épistolaire*, cit., vol. I, pp. 133-134).

⁴⁹ Cfr. Braida, *Libri di lettere*, cit., pp. 27-28.

sua produzione letteraria in una prospettiva sistemica che ponga al centro l'epistolario come opera.

Riferimenti bibliografici

Corrispondenza Giovanni Della Casa-Carlo Gualteruzzi (1525-1549), a cura di Ornella Moroni, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986.

I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1606), a cura di Caterina Furlan, Patrizia Tosini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014.

Maria Luisa Agati, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente. Per una codicologia comparata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 279.

Francesco Amendola, *Nuove ricerche sull'epistolario di Pietro Bembo: il manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana Boncompagni E 1*, «Filologia e critica», vol. XLVII (2022), fasc. 2, pp. 278-315.

La lettera di Bembo inviata a Maria Savorgnan pubblicata nell'antologia di Paolo Gherardo (1544) e la tradizione del quarto volume dell'epistolario dell'autore, «Women Language Literature in Italy - Donne Lingua Letteratura in Italia», vol. V (2023), pp. 117-128.

Per una rilettura delle epistole di Pietro Bembo inviate a Gian Matteo Giberti sulla badia di Rosazzo, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, consultabile *online*.

Pratiche di riuso nella scrittura epistolare di Pietro Bembo, in *Scrivere "a ventura" o "col compasso". Le lettere degli scrittori nel primo Cinquecento*, a cura di Veronica Andreani, Veronica Copello, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 163-182.

Jeanine Basso, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses universitaires de Nancy, 1990, 2 voll.

Pietro Bembo, *Opere in volgare*, a cura di Mario Marti, Firenze, Sansoni, 1961.

Lettere, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 voll.

Prose della volgare lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb, 2001.

Historia vinitiana. Testo critico del codice Marciano Italiano VII 191 (9554). Primo libro con due appendici di documenti, a cura di Andrea Del Ben, Trieste, Imprinta, 2003

Lettere. Correzioni, indici e appendice di documenti, a cura di Francesco Amendola, *Premessa* di Claudia Berra, Bologna, Pàtron-Commissione per i Testi di Lingua, 2024.

Le Rime, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2 vol.

Pietro Bembo, Lucrezia Borgia, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Archinto, 1989 [nuova ed. 2002].

Claudia Berra, *I manoscritti ambrosiani delle lettere di Pietro Bembo*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti antichi e moderni*, Milano 15-18 maggio 2007, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra, Giuseppe Frasso, Milano, Cisalpino, 2008, 2 voll., vol. I, pp. 195-204.

Schede e proposte per l'epistolario di Pietro Bembo, «Giornale storico della letteratura italiana», a. CXCII (2015), pp. 272-276.

L'edizione Travi dell'epistolario bembiano, in *Scrivere lettere nel Cinque-*

- cento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Atti del Convegno di Roma, Università di Roma Tre, 8-9 maggio 2014, a cura di Concetta Ranieri, Giuseppe Izzi, Laura Fortini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 17-34, spec. p. 17.
- Della Casa, Giovanni*, in *Autografi dei letterati italiani*, direttori Matteo Motolese, Emilio Russo, *Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno, 2009-2022, 3 voll., vol. III, pp. 201-227.
- Claudia Berra, Francesco Amendola, *Un'edizione in aggiornamento per un testo di lingua: le 'Lettere' di Pietro Bembo*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, Atti del Convegno di Bologna, 4-5 novembre 2021, a cura di Paola Vecchi Galli, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Pàtron, 2022, pp. 205-216.
- Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato. Il postillato autografo delle "Prose"*, Roma, Viella, 2018.
- Lodovica Braida, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Monica Cerroni, *Gualteruzzi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX (2003), pp. 193-199.
- Roger Chartier, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015.
- Vittorio Cian, *Fra i penetranti del patriziato veneziano cinquecentesco. Pietro Bembo e Pietro Gradenigo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CVI (1947-48), pp. 76-97.
- Marco Cursi, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.
- Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, 2014, edizione rivista e aggiornata.
- Carlo Dionisotti, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll., vol. VIII (1966), pp. 133-151, ora in Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 143-167.
- Claudio Griggio, *Dalla lettera all'epistolario. Aspetti retorico-formali dell'epistolografia umanistica*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di Adriana Chemello, Milano, Guerini, 1998, pp. 83-107.

- Lotte Hellenga, *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2014
- Rossella Lalli, *L'eterno scrivere. Vita e lettere di Carlo Gualteruzzi da Fano (1500-1577)*, Tesi di dottorato, relatore Lina Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2017-2018 (consultabile [online](#))
- Mario Marti, *L'epistolario come "genere" e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 203-208.
- Luigi Matt, *Epistolografia letteraria*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, 6 voll., vol. II. *La prosa letteraria*, pp. 255-282.
- Giacomo Moro, *Selezione, autocensura e progetto letterario. Sulla formazione e la pubblicazione dei libri di lettere familiari nel periodo 1542-1552*, «Quaderni di retorica e poetica», vol. I (1985), pp. 67-90.
- Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «Italia medioevale e umanistica», XII (1969), pp. 295-313.
- Mario Pozzi, Recensione a Bembo, *Lettere*, cit., vol. I, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXVII (1990), fasc. 528, pp. 136-141.
- Mirko Tavoni, «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-1995, vol. I, *Le opere. Dalle Origini al Cinquecento*, pp. 1064-1088.
- Ernesto Travi, *Pietro Bembo ed il suo epistolario*, «Lettere italiane», vol. XXIV (1972), pp. 277-309.
- Pietro Bembo e il suo epistolario: le edizioni*, «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere-Lettere», vol. CVI (1972), pp. 632-662.
- Paolo Trovato, *Per la storia delle 'Rime' del Bembo*, «Rivista di Letteratura italiana», vol. IX (1991), fasc. 3, pp. 465-508
- Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata, Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 43-81.
- Per la storia delle 'Rime' del Bembo*, «Rivista di Letteratura italiana», IX (1991), 3, pp. 465-508.

Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna, il Mulino, 1991.

Benedetto Varchi, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008

Claudio Vela, *Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla "Historia vinitiana"*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento. Sei lezioni*, Atti del Convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014), a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 81-95.

«Profonder tutto in linde stampe il mio».
*Note sulla prassi editoriale di Alfieri**
Alessandro Vuozzo

1. A cavallo tra Sette e Ottocento il termine *editore* serve a designare per lo più il curatore di testi altrui, colui che si occupa di predisporre la corretta fisionomia per la stampa. A questa tradizionale accezione comincia tuttavia ad affiancarsi quella oggi comune di «imprenditore che pubblica a proprie spese libri» (GDLI, *s.v.*). Tale oscillazione semantica, che riflette un processo di radicale trasformazione in atto nell'organizzazione sociale della produzione libraria,¹ viene precocemente registrata, come è

* Queste note riprendono solo parzialmente il testo della relazione presentata al seminario “Edizioni d'autore” della Scuola di Alta Formazione in Filologia Moderna (2022/2023). Il contributo è stato rielaborato nel tentativo di intersecare i molti spunti di riflessione condivisi dai presenti a margine dell'incontro, in particolare da Stefania Baragetti, Virna Brigatti e Alberto Cadioli, che desidero qui ringraziare per la stimolante occasione di confronto e discussione.

¹ Per un profilo storico della questione si veda Frédéric Barbier, *Ancien Régime e modernità*, in *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004, pp. 373-413, in particolare le pp. 395-409 [ed. originale *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, 2000].

già stato rilevato,² da Vittorio Alfieri nelle pagine introduttive della *Vita scritta da esso*.³

Non c'è dubbio che la particolare sensibilità linguistica dello scrittore piemontese derivasse da una lunga consuetudine con l'universo tipografico e i suoi attori, alla cui rievocazione concesse ampio spazio nella propria autobiografia. Il rapporto di Alfieri con la stampa, se pure tutt'altro che pacifico,⁴ rappresenta una tappa fondamentale nel complesso itinerario di elaborazione di un'identità autoriale forte, quale è la sua, e si configura oggi per noi come un aspetto non secondario per l'interpretazione complessiva della sua opera. Ogni volume fatto stampare dall'Astigiano reca infatti una chiara marca di autorialità, frutto della cura meticolosa profusa dallo scrittore in ogni passaggio del processo editoriale, dalla correzione delle bozze di stampa fino alla distribuzione del prodotto finale, così che si può parlare in questi casi di vere e proprie *edizioni d'autore*.

Mentre va concretizzandosi in pratiche tipografiche peculiari, la coscienza editoriale di Alfieri sembra sottendere anche una specifica concezione del testo, inteso non come oggetto inerte ma dotato di una propria potenzialmente inesauribile dinamicità. In questa prospettiva – di cui andremo ad approfondire la fenomenologia – la stampa è certamente per Alfieri una fase determinante nella sequenza redazionale di un'opera, ma non quella, per così dire, risolutiva, che ne esaurirebbe

² Cfr. Alberto Cadioli, *Introduzione. Sul termine «editore»*, in *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 15-24, a cui si rimanda in generale per una retrospettiva critica sulla questione terminologica.

³ Tra le ragioni che lo avrebbero indotto a scrivere da sé la propria biografia, l'autore annoverava il timore che, lui morto, «un qualche Librajo» avrebbe commissionato la compilazione di una sua vita «alquanto meno verace» ad altri «per cavare alcuni più soldi da una nuova edizione delle *sue* opere», poiché «*lo scrittore a soldo dell'editore* suol sempre fare uno stolto panegirico dell'autore che si ristampa, stimando amendue di dare così più ampio smercio alla loro comune mercanzia» (Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, in *Opere I*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 4, corsivi nostri. Dove non altrimenti segnalato, tutte le citazioni dalla *Vita* sono tratte da questa edizione).

⁴ Cfr. Lodovica Braidà, *Vittorio Alfieri e la «terribile prova dello stampare»*, in *Una strana gioia di vivere. A Grado Giovanni Merlo*, a cura di Marina Benedetti e Maria Luisa Betri, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2010, pp. 411-442, poi ripreso in Lodovica Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Laterza, 2019.

il potenziale cinetico; ovvero, fuor di metafora, solo un momento di cristallizzazione forzata di uno stato testuale definito, sì, ma non definitivo: «Moltissime cose vedo in quasi tutti i versi delle mie tragedie, che non mi soddisfanno – scrive Alfieri nelle note di risposta alla lettera critica di Cesarotti allegate al terzo volume dell'edizione Didot delle *Tragedie* – [...] e tutte le muterò, toglierò, o migliorerò, sapendo, nel ristamparle; ma ciò, se cento edizioni ne facessi, in tutte più o meno mi avverrebbe; perché sempre a chi non si accieca sulle cose proprie, il tempo, la riflessione, e le varie prove sì di leggere che di recitare, lasciano luogo a far meglio».⁵

Oltre a tale concezione mobile, ma non certo astratta, del testo letterario, dalla prassi editoriale dell'Astigiano può desumersi il risvolto concreto di alcune sue valutazioni, consegnate soprattutto alle pagine delle prose politiche, circa il ruolo del letterato e le funzioni sociali della letteratura. A tal proposito Roberta Turchi segnalava alcuni anni fa come non si fosse ancora considerato a sufficienza quanto «il trattato *Del principe e delle lettere* abbia influenzato la fisionomia delle sue edizioni, il modo di concepire materialmente i volumi».⁶ La preminenza assegnata nel trattato allo «scrittore sproteetto», libero e indipendente, avrebbe orientato le scelte editoriali di Alfieri nel senso di un radicale anti-servilismo, desumibile dalla particolare funzione svolta dai testi di dedica da lui inseriti nei volumi a stampa,⁷ come anche dalla presa in carico della raccolta delle sottoscrizioni per l'acquisto delle sue opere, di cui talvolta arrivò persino a curare personalmente l'imballaggio e la spedizione. Inoltre, la scelta delle officine tipografiche a cui affidare i propri manoscritti, rivelando spesso una precisa strategia politica o culturale, testimonia l'acquisizione di una piena consapevolezza

⁵ *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti. Seconda edizione, riveduta, e accresciuta dall'autore*, Parigi, Da' Torchj di Didot Maggiore, 1788, 6 voll., vol. III, pp. 324-325, ora in Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 275.

⁶ Roberta Turchi, *Dalla Pazzini Carli alla Didot*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 51-85, a p. 72.

⁷ Per questo aspetto si rimanda allo studio di Maria Antonietta Terzoli, *Dediche alferiane, in I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 263-289.

circa il ruolo di mediazione svolto dallo stampatore-editore all'interno del contesto di ricezione di un'opera.

Le brevi note che seguono si propongono di sviluppare alcuni spunti di riflessione sull'attività editoriale – di editore delle proprie opere –⁸ di Alfieri, tenendo presente questa dialettica costante tra pratica concreta di allestimento dei volumi ed esperienza poetica e intellettuale.

2. Il primo elemento significativo da rilevare è l'importanza che al volume stampato, all'oggetto libro, conferisce esplicitamente Alfieri in diverse pagine della *Vita* e altrove. Al termine della *Parte Prima* dell'autobiografia, tracciando un rapido consuntivo della propria produzione poetica, l'autore dichiara di aver voluto dare alle stampe anche opere che non aveva intenzione di divulgare, poiché soltanto la loro realizzazione tipografica ne avrebbe sanzionato, almeno provvisoriamente, la compiutezza:

son convinto, che chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri: nessun libro essendo veramente fatto e compito, s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo. Il libro può anche non esser fatto né compito, a dispetto di tutte queste diligenze; pur troppo è così: ma non lo può certo essere veramente, senz'esse.⁹

L'insieme delle operazioni editoriali a cui vengono sottoposti i testi – revisione, stampa ed estrema limatura «sotto il torchio» – sembrerebbe far parte a tutti gli effetti del processo creativo dello scrittore, ultimo momento o 'respiro' in cui si articola, secondo la gerarchia alfieriana, la sua prassi poetica: «ideare», «stendere», «verseggiare» e stampare.¹⁰ Già in un capitolo

⁸ Alfieri si sperimentò anche *stampatore* in senso stretto dei propri testi: tra il 1785 il 1786, mentre risiedeva nel castello di Martinsbourg, lo scrittore si dedicò alla stampa artigianale di sei suoi sonetti con una «stamperiuola a mano» (cfr. Vittorio Alfieri, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963, vol. I, p. 334). Una riproduzione fotografica di questa edizione amatoriale è pubblicata in Vittorio Alfieri, *Sei sonetti stampati di sua mano con ritratti e documenti*, Asti, Rotary Club di Asti, 1985.

⁹ Alfieri, *Vita*, Ep. IV, Cap. 19. Analogamente scriveva in una lettera a Mario Bianchi il 15 settembre 1787: «si ha bel dire, ma libro non è, finchè non è bene, e nitido, e correttamente stampato dall'autore stesso» (Alfieri, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 371).

¹⁰ Il celebre passo in cui Alfieri espone la tecnica dei «tre respiri» si legge in *Vita*, Ep. IV, Cap. 4.

precedente della *Vita* l'autore aveva avvertito che, qualora non fosse riuscito a portare a termine l'edizione in corso delle tragedie apportandovi tutte quelle necessarie modifiche rese manifeste dalle bozze di stampa, ogni precedente sforzo compositivo sarebbe stato vano: «atteso l'assiduo, e lunghissimo, e tediosissimo lavoro che mi vi convenne di farvi sopra le prove, se poco era il fatto sino a quel punto, ove fossi mancato io, quello che lasciava sarebbe veramente stato un nulla, ed ogni fatica precedente a quella dello stampare era intieramente perduta, se quest'ultima non sopravveniva per convalidarla». ¹¹ La stampa non è dunque considerata da Alfieri soltanto una fase accessoria dell'attività letteraria, un suo complemento materiale, ma un'operazione interna del fare poetico necessaria alla *convalida* finale di un'opera.

L'estratto sopra riportato si concentra su un passaggio specifico del lavoro editoriale, la correzione delle bozze, definendolo «assiduo, e lunghissimo, e tediosissimo». Non troppo dissimile è l'immagine che ne dà l'autore nel capitolo in versi ad André Chénier, composto nell'aprile 1789 durante la stampa della nuova edizione delle *Tragedie* presso Didot:

E' ci vuol molto a far suonar la tromba
Della Ciarliera, che appelliam poi Fama,
Se de' secoli a lei l'Eco rimbomba.
Pur può in me tanto questa eterna brama,
Ch'io sopporto per essa anco i tormenti
Del duol, che a torto morte non si chiama:
Cioè, del rivedere i mancamenti
De' Correttori e Stampatori e Proti,
L'un più dell'altro stolti e disattenti.
Quind'io tra punti, e còme, ed effi, e joti
Vo' consumando i giorni e mesi ed anni,
Perch'a intender pur m'abbian gl'idioti. ¹²

Anche in questa declinazione giocosa il soddisfacimento dell'«eterna brama» di successo cui anela lo scrittore viene subordinata alla corretta realizzazione tipografica dei suoi testi, ottenibile soltanto sottomettendosi alla

¹¹ Alfieri, *Vita*, Ep. IV, Cap. 17.

¹² Vittorio Alfieri, *Al Signor Andrea Chénier a Londra*, in *Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 505-513.

fatica esasperante della correzione delle prove di stampa. Altrove Alfieri aveva parlato della revisione delle bozze come di un momento importante di verifica della qualità di un componimento, in virtù di una sorta di «effetto di oggettivazione», sono ancora parole di Turchi,¹³ prodotto dalla stampa: «riescono utilissime le prove dello stampatore, dove leggendosi quegli squarcj spezzatamente e isolati dal corpo dell'opera, vi si presentano più presto all'occhio le cose non abbastanza ben dette; le oscurità; i versi mal torniti; e tutte insomma quelle mendarelle, che moltiplicate e spessegianti fanno poi macchia».¹⁴

Da queste riflessioni sparse emerge dunque la complessità delle funzioni assegnate da Alfieri al processo editoriale, concepito come l'insieme delle operazioni concrete attraverso cui un autore *lui-même* giunge a dare compiutezza ed esistenza *fisica* a un testo. Questa consapevolezza si riflette in alcune pratiche tipografiche peculiari di cui tenteremo di illustrare le caratteristiche principali.

3. La stampa Didot delle *Tragedie* rappresenta il compendio definitivo della produzione drammatica alfieriana e senza dubbio l'impresa editoriale più importante portata a termine dallo scrittore. Il lavoro tipografico occupò quasi un triennio e fu seguito personalmente in ogni fase dall'autore, trasferitosi per l'occasione in pianta stabile a Parigi. Se il risultato finale lo lasciò pienamente soddisfatto – «posso accertare, che edizione così bella, difficilmente mai se ne farà in Italia; e corretta quanto quella, affermo che sarà impossibile il farla»,¹⁵ scriverà a stampa terminata ad Albergati Capacelli –, l'allestimento e la revisione dei volumi fu tutt'altro che agevole, complice anche il particolare scenario politico-sociale sviluppatosi in Francia intorno al 1789.¹⁶ Ciò che contribuì più di tutto ad allungare i tempi di produzione fu però la costante insoddisfa-

¹³ Turchi, *Dalla Pazzini Carli alla Didot*, cit., p. 66.

¹⁴ Alfieri, *Vita*, Ep. IV, Cap. 11.

¹⁵ Vittorio Alfieri, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, vol. II, p. 39.

¹⁶ Ripercorrendo nella *Vita* il periodo della stampa parigina, Alfieri ricorderà: «Mi affrettava quanto più poteva; ma così non facevano gli artefici della tipografia del Didot che tutti travestitisi in politici e liberi uomini, le giornate intere si consumavano a leggere Gazette e far leggi, invece di Comporre, Correggere, e Tirare le dovute stampe» (Alfieri, *Vita*, Ep. IV, Cap. 19).

zione di Alfieri, che oltre a sorvegliare meticolosamente l'impostazione tipografica dell'edizione continuò a modificarne i testi durante (e dopo) l'impressione.

Ci si può fare un'idea dell'entità degli interventi di Alfieri 'in corso di stampa' sfogliando le penultime prove del IV e V volume dell'edizione Didot delle *Tragedie* attualmente conservate alla Biblioteca Reale di Torino.¹⁷ Sulla bozza già impaginata del frontespizio del volume quarto,¹⁸ Alfieri segnava accanto alla prima riga: «Montez tout le titre», e nello spazio tra il titolo e il luogo di stampa: «Plus de blanc», o ancora vicino all'indicazione del tipografo: «Baissez la date». Attraverso simili annotazioni, di cui sono fitti entrambi i volumi, l'autore dava precise istruzioni ai compositori sull'organizzazione grafica della pagina. Le varianti testuali sono altrettanto frequenti e insieme alla correzione di banali refusi o minuzie ortografiche comportano la sostituzione di interi versi.¹⁹ La prima caratteristica da segnalare, dunque, è che per Alfieri il lavoro di revisione non si limitava alla semplice compilazione dell'*Errata corrige* o all'introduzione di piccole modifiche formali. Sulle bozze di stampa l'autore compieva una vera e propria riscrittura dei suoi testi.

Tale riscrittura era sistematica fino all'ultimo giro di prove *bonnes à tirer* ma poteva in alcuni, non rari casi prolungarsi anche oltre il termine dell'impressione. È nota infatti l'abitudine alfieriana di fare largo uso di

¹⁷ Biblioteca Reale di Torino, I 56. 25¹⁻². Allo studio analitico delle correzioni apportate dall'autore su questi due esemplari è dedicato il contributo di Luigi Cesare Bollea, *Le bozze di stampa delle tragedie alfieriane*, «Rivista d'Italia», gennaio 1913, pp. 129-165.

¹⁸ Se ne può vedere una riproduzione in *“Per far di carta bianca carta nera”. Prime edizioni e cimeli alfieriani*, Catalogo della mostra, Torino, 29 novembre-29 dicembre 2001, a cura di Vittorio Colombo, Giovanna Giacobello Bernard, Clemente Mazzotta, Guido Santato, Torino, Editrice Artistica Piemontese, 2001, p. 57.

¹⁹ Per dare un saggio della tipologia degli interventi alfieriani, riportiamo qui alcune varianti mettendo a confronto la lezione delle penultime bozze del quarto volume dell'edizione Didot (**Db** = Biblioteca Reale di Torino, I 56. 25¹) con il testo definitivo a stampa (**D** = *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti. Seconda edizione, riveduta, e accresciuta dall'autore*, vol. 4, Parigi, Da' Torchj di Didot Maggiore, 1788): **Db** Non è perfetto ancor pur tanto il giogo | Che tener sotto principesco aspetto | Da noi si ardisca. Ai più, che son gli stolti, → **D** Non è pur tanto ancor perfetto il giogo, | Che noi tenerlo in principesco aspetto | Possiam securi. Ai più, che son gli stolti, (p. 23); **Db** V'estimo io tali; onde miglior consiglio | Non ricerco del vostro. Or non vi narro, → **D** V'estimo io tali; onde consiglio nullo | Miglior mi fia del vostro. Or non vi narro, (p. 100); **Db** Da quel tremendo sdegno: e il sarai, spero: → **D** Dallo sdegno celeste: e il sarai, spero: (p. 196).

cancellantia, o *cartons*, per apportare nuove modifiche, anche minime, a volumi già stampati. I «cartolini» (così chiamati dall'Astigiano)²⁰ consistevano normalmente di un singolo foglio o bifoglio piegato che veniva incollato lungo il bordo reciso del corrispondente *cancellandum*, o legato insieme ai fascicoli già stampati.²¹ In questo modo Alfieri poteva continuare ad introdurre varianti dopo l'emissione finale di un'edizione, anche a distanza di tempo (come vedremo in seguito). Nella sola edizione Didot delle *Tragedie* lo scrittore fece introdurre ben 97 cartolini. Visto l'ingente numero di sostituzioni, l'autore approntò poi una *Regola pe' legatori*, pubblicata in appendice al primo volume, per fornire indicazioni precise sul corretto inserimento dei *cancellantia* all'interno dell'edizione.²²

Su questa e altre abitudini editoriali di Alfieri e sulle modalità concrete con cui si realizzavano getta luce un'interessante lettera di Noirfalize, operaio della stamperia di Kehl, indirizzata allo scrittore piemontese.²³ A Kehl, cittadina del Margraviato del Baden-Baden alle porte di Strasburgo, Alfieri fece stampare, in contemporanea con le *Tragedie*, le altre sue opere di carattere più marcatamente politico – cioè *Della Tirannide*, *Del Principe e delle Lettere*, *L'Etruria vendicata*, *Rime*, *L'America Libera* e la *Virtù sconosciuta* – per sottrarsi alle limitazioni della censura francese.²⁴

²⁰ Si veda Vittorio Alfieri, *Appunti di lingua e letterari*, a cura di Gian Luigi Beccaria e Marco Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1983, p. 42: «Carton de livres – Cartolino».

²¹ Per una trattazione specifica su forme e funzioni dei *cartons* si rinvia a Neil Harris, *Come riconoscere un "cancellans" e viver felici*, «Ecdotica», a. III, 2006, pp. 130-153; poi ampliato e ripubblicato col titolo *Il cancellans da Bruno a Manzoni: fisionomia e fisiologia di una cosmesi libraria*, in *Favole, metafore, storie. Seminario su Giordano Bruno*, introduzione di Michele Ciliberto, a cura di Olivia Catanorchi e Diego Pirillo, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 567-602.

²² Cfr. Carmine Jannaco, *Introduzione*, in Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, vol. I, pp. LV-LVI.

²³ Il documento è conservato alla Médiathèque centrale d'agglomération «Émile Zola» di Montpellier, segn. Ms. 61.12.(3). Per il testo completo della lettera e per un suo esame dettagliato, ci sia consentito rinviare a Alessandro Vuozzo, *Da Kehl a Parigi (e ritorno): Alfieri tra tipografia e censura*, «Ecdotica», a. XVII, 2020, pp. 75-95.

²⁴ Sulle complesse vicende legate all'edizione Kehl delle opere di Alfieri, si veda almeno Christian Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri (contributo alla storia e all'edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. CLXXVI, 1999, pp. 503-527, e Christian Del Vento, *Nuovi appunti sull'edizione Kehl delle opere di*

La lettera dello stampatore ci informa innanzitutto dei modi e tempi con cui si svolgeva la correzione delle bozze a distanza. Alfieri nella *Vita* aveva ricordato che «le prove [...] venivano settimanalmente spedite a rivedere in Parigi; ed io continuamente andava sempre mutando e rimutando i bei versi interi», il che risulta alquanto eccezionale per la prassi tipografica dell'epoca. Questa andata e ritorno delle bozze per posta, in un periodo in cui il servizio era sensibilmente più lento, avrebbe costretto a tenere bloccata a lungo l'intera catena di montaggio della stamperia, con un significativo aumento di tempi e costi della produzione.²⁵ Eppure la testimonianza di Noirfalize conferma, precisandola, la dichiarazione presente nell'autobiografia: le bozze di un foglio restavano almeno quindici giorni in mano dell'autore e, dal momento che Alfieri partecipava alla revisione di due giri di bozze, ci voleva un mese intero prima di poter passare alla tiratura del foglio corretto.²⁶

La lettera è preziosa anche per ricostruire l'accidentato iter editoriale dell'*Etruria vendicata*, la cui vicenda è esemplare sotto diversi punti di vista. L'edizione fu terminata all'inizio di ottobre 1788 e i volumi vennero inviati da Kehl a Parigi dove risiedeva l'autore. Presso la dogana di Strasburgo, tuttavia, la cassa contenente gli esemplari dell'*Etruria vendicata*, illegalmente introdotta in territorio francese, fu sequestrata e immediatamente spedita presso la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie de Paris affinché l'opera, sprovvista di privilegio reale, venisse esaminata dalla censura. Tutte le copie dell'edizione furono quindi confiscate e incamerate dalla Chambre syndicale, dove restarono fino al 28 dicembre dello stesso anno, quando Alfieri ottenne finalmente che i volumi fossero rispediti fuori confine nella stamperia che li aveva prodotti.²⁷ Da tale vicenda si può desumere quanto

Alfieri, in *Maître et passeur. Per M. Guglielminetti dagli amici di Francia*, a cura di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 265-284.

²⁵ Cfr. Jacques Rychner, *Le travail de l'atelier*, in *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, vol. II, *Le livre triomphant: 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, pp. 42-61, in particolare pp. 54 e ss.

²⁶ «Il faudra pour ne pas ralentir nos opérations avoir la bonté de renvoyer les Epreuves le plus tôt possible; car, si chaque feuille demeure 15 jours à Paris, ce qui fait un mois pour chaque feuille en y allant deux fois, cela nous empêcherait de vous tenir parole» (Vuozzo, *Da Kehl a Parigi*, cit., p. 79).

²⁷ Per una più ampia ricostruzione della vicenda si rimanda ancora a Vuozzo, *Da Kehl a Parigi*, cit., pp. 89-95.

fosse difficoltosa la gestione dei rapporti a distanza con l'editore Kehl, e quanto ostinata, di conseguenza, la 'volontà di stampa' dell'autore. Ma tornando alla lettera di Noirfalize, che data 31 ottobre 1789, vi troviamo comunicato allo scrittore che i *cartons* dell'*Etruria vendicata* sono finalmente pronti per essere inseriti nei volumi.²⁸ Ciò significa che i cartolini (sette in tutto) da introdurre nell'edizione furono impressi più di un anno dopo la fine della stampa complessiva dell'opera. Tempistiche così dilatate testimoniano ancora una volta come per Alfieri le sostituzioni operate tramite i *cartons* non fossero affatto dovute a ripensamenti improvvisi in corso di tiratura o a difetti meccanici prodottisi durante l'impressione – per questo genere di errori fu sempre approntata una tradizionale *Errata-corrige* – ma dipendessero da una vera e propria fase ulteriore di scrittura, posteriore, anche di molti mesi, alla stampa. Né quello dell'*Etruria* sembra essere un caso isolato tra le opere stampate a Kehl. Anche per l'edizione dell'*America Libera*, il primo testo fatto imprimere da Alfieri fuori confine tra la fine del 1787 e l'inizio dell'anno successivo, fu allestito un *cancellans*.²⁹ Dall'incrocio di alcune testimonianze epistolari possiamo inferire che il cartolino in questione non fu stampato prima della fine del 1789, quasi due anni dopo l'impressione dei volumi.³⁰

Un'altra abitudine alfieriana è quella di conservare esemplari delle diverse

²⁸ «Les cartons de l'*Etruria vendicata* sont tirés. Voulez-vous qu'on coupe et qu'on place ici ces cartons? Dans ce cas, je pense qu'il faudrait brocher ici cet ouvrage, car, pour placer ces cartons à leurs endroits, on sera obligé de morceler tout ce volume, ce qui en rendra l'assemblage difficile et sujet à mélange, au lieu qu'en faisant [*sic*] les petits frais de la brochure, vous éviterez cet inconvénient» (ivi, p. 79). Si noti che il tipografo suggeriva ad Alfieri di far inserire i cartolini direttamente presso la stamperia, onde evitare successivi errori di ordinamento da parte dei legatori.

²⁹ Il cartolino dell'*America* è composto di due carte coerenti (le pp. 33*-34 e 43-44); sulla particolarità di questo *cancellans* si veda Vittorio Colombo, *Curiosità e inediti alfieriani*, «Annali alfieriani», a. VII, 1999, pp. 131-160, in particolare le pp. 151-154; in generale per la storia redazionale del testo cfr. Alessandro Vuozzo, *L'America Libera di Vittorio Alfieri: edizione e studio critico*, «Studi di Filologia Italiana», a. LXXIX, 2021, pp. 283-362.

³⁰ Alfieri aveva inviato nell'estate 1788 una copia dell'*America Libera* a Mario Bianchi come «saggio» delle edizioni che andava stampando a Kehl (Alfieri, *Epistolario*, vol. I, cit., pp. 400-401). Soltanto il 30 marzo 1790 lo scrittore spedirà all'amico due «cartolini volanti», uno da inserire nel volume delle odi e uno in quello della *Virtù sconosciuta* (Alfieri, *Epistolario*, vol. II, cit., pp. 34-35). Ma già in data 15 novembre 1789 l'autore gli aveva fatto recapitare una copia del *Panegirico di Plinio a Traiano*; nella stessa occasione avrebbe potuto logicamente inviargli anche i *cartons* destinati ai due volumi di Kehl, se questi

fasi di stampa delle singole opere per avere a disposizione una sorta di archivio genetico delle proprie edizioni.³¹ Questa attenzione per la diacronia dei testi si riversa anche all'esterno nella volontà di offrire ai lettori la possibilità di ripercorrere le tappe intermedie di elaborazione delle sue opere. Concretamente, si traduce nella pubblicazione di stati testuali precedenti a quello definitivo, o nella proposta di varianti da integrare a piacimento di chi legge.

La prima soluzione è testimoniata dal *Volume di scarto* dell'edizione Didot. Il primo tomo delle *Tragedie*, contenente *Filippo*, *Polinice* e *Antigone*, era stato stampato nel 1787. Ma alla fine del 1789, terminata l'intera edizione, Alfieri decise di farlo ricomporre per apportarvi ulteriori modifiche. I fascicoli originari furono quindi riuniti e pubblicati come sesto ed ultimo volume «di scarto» a beneficio di quei lettori che avessero voluto mettere a confronto le due diverse redazioni delle tre opere. Il proposito dell'autore veniva chiarito da un sonetto posto in limine alla raccolta:

Di questi miei secondi error men gravi,
(Che di scusa eran quindi un po' più degni)
Io fea pensier, per annullarne i segni,
Affidare a Vulcan solo le chiavi.

Stimando io poi, che potrian essi ai pravi
Giovar non meno che ai bennati ingegni;
A questi or vo' che il mio fallire insegni,
A quelli piaccia e il loro fiel disgravi.

Non, che il tentar mio terzo anco non abbia
Mende assai, che i sagaci occhi lincéi
Scoprire altrui sapran con util rabbia;

fossero stati stampati. Se ne deduce, pur con qualche approssimazione, che il cartolino dell'*America Libera* non sia stato impresso prima del novembre 1789.

³¹ Ciò si può ricavare, ad esempio, dall'esame di una copia del *Principe e delle Lettere* oggi alla Bibliothèque Nationale de France (segn. Rés. Z-1483), dove in fondo al volume sono rilegate le pagine originali sostituite dai cartolini; cfr. Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri*, cit., pp. 524 e ss. Si segnala anche l'importante volume di *Variazioni ne l'opera* (questo il titolo presente sul dorso) conservato alla Biblioteca Centrale della Regione siciliana di Palermo (segn. 7.1.L.15), che raccoglie tutti i 97 *cancellanda* dell'edizione Didot delle *Tragedie*. Cfr. "Per far di carta bianca carta nera", cit., pp. 59-60.

Ma in questi carmi, agli stessi occhi miei,
Troppo ancor rimaneva di antica scabbia. –
Gran macchia son gli accumulati nei.³²

La diffusione di una versione esplicitamente superata delle tre prime tragedie andava quindi a controbilanciare, come ha scritto Perdichizzi, «il progetto della Didot di fissare la forma *ne varietur* del testo, sincronica e perenne, per restituire l'opera alla dimensione diacronica e provvisoria della sua elaborazione».³³

Da una strategia analoga sembra dipendere la redazione del cartolino dell'*America Libera*. Questo, come si è detto, constava di quattro pagine: mentre le pp. 33*-34 andavano a sostituire a tutti gli effetti un *cancellandum*, le pp. 43-44 risultavano aggiunte in coda al testo, come integrazione al volume. A p. 44 era stampata l'*Errata-corrige*, mentre a p. 43 veniva riprodotta una lista di «Varianti» proposte al lettore, preceduta da questo avviso: «L'autore avendo osservato in queste Odi alcune cose, che potrebbero star meglio, (oltre le molte più, che egli non vi avrà sapute vedere) per far bene quanto sia in lui, propone le seguenti mutazioni».³⁴ La scelta della lezione da promuovere a testo viene in qualche modo demandata al pubblico, che è messo nella condizione di confrontare fra loro varianti redazionali differenti.³⁵ D'altronde era stato lo stesso Alfieri nel *Parere sulle tragedie*, pubblicato a corredo dell'edizione Didot, a mostrare come si dovesse procedere nella lettura diacronica di un testo, analizzando quattro diverse redazioni di un singolo verso del *Filippo*. L'auto-critica' delle varianti d'au-

³² Alfieri, *Avviso al lettore*, in *Rime*, cit., pp. 515-517.

³³ Vincenza Perdichizzi, *Note a margine dell'edizione d'autore e dell'edizione critica delle Tragedie*, in *Testi e avantesti alfieriani*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2018, pp. 146-153, a p. 146.

³⁴ Il testo è riportato in Vuozzo, *L'America Libera di Vittorio Alfieri*, cit., p. 361.

³⁵ Qualcosa di simile, sebbene condizionato da altri fattori – la rappresentabilità scenica dell'opera –, avviene anche nell'edizione Pazzini delle *Tragedie*, dove vengono proposte dall'autore due soluzioni testuali alternative per il finale dell'*Antigone* (*Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Volume Primo, in Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, 1783, pp. 314-317). Sulla questione, anche in rapporto alle norme teatrali settecentesche, si veda Beatrice Alfonzetti, *Scrittura e rappresentazione: il problema della catastrofe nell'Antigone alfieriana*, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, a cura di Guido Nicastro, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 195-226.

tore si concludeva con la definizione di una strategia ermeneutica che fa da *pendant* teorico alla prassi editoriale dello scrittore:

come io con tediosa minutezza ho analizzato questi quattro versi, da cui ne è risultato uno solo, e comune, altri potrà ragionare, volendolo, su tutti, e cavarne la ragione dei diversi difetti od ammende, paragonando delle dieci tragedie la prima edizione con la seconda; e delle tre prime, la terza con la seconda e la prima. E così, mi pare, si potrebbe e dovrebbe ragionar sovra i libri, ove pure meritino una tal briga.³⁶

4. Abbiamo osservato alcune caratteristiche del lavoro di Alfieri in tipografia. L'attività di controllo esercitata dall'autore sulle proprie edizioni, tuttavia, non si esaurisce durante le fasi centrali del processo tipografico – correzione bozze, aggiunta dei cartolini, allestimento dei paratesti – ma si sviluppa anche in momenti anteriori e posteriori alla stampa effettiva. La sua prima manifestazione si può cogliere nella scelta dello stampatore, che se è certamente guidata da criteri estetici (qualità della carta, eleganza dei caratteri, correttezza della stampa, etc.) implica spesso delle valutazioni editoriali più complesse.

Come ha illustrato Del Vento in diverse sedi,³⁷ la prima pubblicazione in Francia del *Panegirico di Plinio a Trajano* avviene nel contesto di una delle fasi più delicate della cosiddetta *pre-rivoluzione* o *rivoluzione aristocratica*, ovvero «la convocazione fatta dal *Contrôleur général des finances*, Calonne, dell'*Assemblée des Notables*, aperta il 22 febbraio del 1787 da Luigi XVI, per cercare di riformare in profondità lo stato francese e risolvere i

³⁶ Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., p. 162. Su questo aspetto si veda ora il contributo di Monica Zanardo, *Un «archivio autoritratto»: Vittorio Alfieri e i suoi manoscritti*, in *Volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, a cura di Paola Italia e Monica Zanardo, Roma, Viella, 2023, pp. 411-432.

³⁷ Cfr. Christian Del Vento, *La première fortune d'Alfieri en France: de la traduction française du Panegyrique de Trajan par Plinie (1787) à la traduction des Œuvres dramatiques (1802)*, «Revue des études italiennes», a. L, 2004, pp. 215-228; Christian Del Vento, *Sul Panegirico di Plinio a Trajano di Vittorio Alfieri e su un interessante esemplare parigino*, in *Lape iblea dalla zagara all'edelweiss. Miscellanea per Giovanni Saverio Santangelo*, a cura di Laura Restuccia e Antonino Velez, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 101-110; Christian Del Vento, *Alfieri e la prerivoluzione francese (1787-1789)*, «Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», a. XCVII, 2021, pp. 29-57.

problemi economici sempre più gravi e ricorrenti che affliggevano le finanze del regno». ³⁸ Il messaggio dell'orazione pseudo-pliniana, come noto, è che per apparire giusto un sovrano dovrebbe rinunciare spontaneamente al proprio potere in favore dell'istituzione di un regime costituzionale. L'apparizione dell'operetta all'interno dello scenario politico sopra descritto sarebbe perciò da leggersi come il tentativo da parte di Alfieri di influire sul dibattito che anticipò la convocazione degli Stati Generali avallando le posizioni costituzionaliste espresse dall'Assemblea dei notabili.

La scelta del tipografo presso cui stampare il *Panegirico* nel marzo 1787 ricadde su Philippe-Denis Pierres «Primo Stampatore del Re», come si legge nel frontespizio del volume. ³⁹ Pierres era stato designato da Luigi XVI fin dal febbraio di quello stesso anno come stampatore ufficiale a servizio dell'Assemblea dei notabili, incarico che svolgerà fino allo scioglimento dell'Assemblea nel maggio 1787. ⁴⁰ Non pare dunque casuale nella prospettiva di un intervento diretto sul dibattito in corso che Alfieri abbia affidato il manoscritto del *Panegirico* proprio al tipografo la cui fama in quei mesi era legata alla pubblicazione dei vari discorsi pronunciati durante le adunanze dei *Notables* a Versailles, circostanza che non mancò di essere notata con indignazione da un anonimo lettore dell'operetta. ⁴¹

Come dimostra la vicenda editoriale del *Panegirico*, Alfieri aveva piena consapevolezza di quanto il marchio dello stampatore-editore potesse condizionare l'orizzonte interpretativo di un'opera. Se sulla scelta di Pierres ave-

³⁸ Del Vento, *Alfieri e la prerivoluzione francese*, cit., p. 31.

³⁹ *Panegirico di Plinio a Trajano nuovamente trovato, e tradotto da Vittorio Alfieri da Asti*, in Parigi, presso F. D. Pierres, Primo Stampator del Re; e si trova presso Molini, librajo, 1787. Per la storia editoriale del *Panegirico* si rinvia a Vittorio Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano. Parigi sbastigliato. Le Mosche e l'Api*, edizione critica a cura di Clemente Mazzotta, Bologna, CLUEB, 1990.

⁴⁰ Cfr. Augustin-Martin Lottin, *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris depuis l'an 1470, époque de l'établissement de l'Imprimerie dans cette Capitale, jusqu'à présent*, a Paris, Chez Jean-Roch Lottin de S. Germain, Imprimeur-Libraire Ordinaire de la Ville, 1789, 2 voll., vol. II, p. 88; Jean-Dominique Mellot, Elisabeth Queval, *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVI-XVIII siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 483.

⁴¹ Si rimanda ancora a Del Vento, *Sul Panegirico di Plinio a Trajano di Vittorio Alfieri e su un interessante esemplare parigino*, cit., per le osservazioni dell'ignoto lettore appuntate su un esemplare del *Panegirico* conservato alla Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne di Parigi (segn. LLO 8 = 122).

vano pesato innanzitutto considerazioni di opportunità politica, su quella di Kehl, come si è detto, fu senz'altro determinante il fattore dell'extraterritorialità, che permetteva di sottrarre i volumi dal vaglio della censura. Ma almeno altri due elementi, oltre alla «singolar compiacenza e docilità di quei Proti»,⁴² dovettero influire sulla decisione di Alfieri: la sua particolare sintonia politica con Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, proprietario della stamperia, il quale appena pochi anni avanti aveva contrabbandato armi per l'esercito americano in qualità di agente segreto del Regno di Francia⁴³ – e si ricordi che la prima opera fatta stampare a Kehl da Alfieri fu proprio quell'*America Libera* con cui l'Astigiano aveva celebrato la guerra d'indipendenza delle colonie inglesi –; e il rapporto di emulazione letteraria che lo legava all'autore simbolo dell'impresa tipografica di Kehl, Voltaire.⁴⁴ La stamperia di Beaumarchais era infatti sorta con il preciso scopo di dare alla luce la monumentale edizione delle opere complete dello scrittore francese.⁴⁵ Accostando il proprio nome a quello di uno degli autori più importanti e discussi del secolo, Alfieri compieva un'operazione editoriale tesa ad accreditarlo all'interno del campo letterario di riferimento.

Un ultimo aspetto merita di essere sottolineato a proposito della prassi editoriale di Alfieri, ultimo anche nel senso che conclude la serie delle attività svolte dallo scrittore intorno alla stampa di un'opera, ovvero il controllo da lui esercitato sulla ricezione dei propri testi. Non alludiamo qui alle strategie di controllo simbolico messe in atto dallo scrittore,⁴⁶ ma alle concrete pratiche di organizzazione del mercato e di diffusione dei suoi volumi.

Si prenda ad esempio il caso dell'edizione Didot delle *Tragedie*. Una volta terminato il lungo lavoro in tipografia, Alfieri volle curare personalmente la

⁴² Alfieri, *Vita*, Ep. IV, Cap. 18, dove viene raccontata la prima visita dello scrittore alla stamperia di Kehl.

⁴³ Cfr. Brian N. Morton, Donald C. Spinelli, *Beaumarchais and the American Revolution*, Lanham, Lexington Books, 2003.

⁴⁴ Sull'argomento vedi Guido Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, in particolare le pp. 20 e ss.

⁴⁵ Sull'edizione Kehl delle opere di Voltaire, pubblicata tra il 1784 e il 1790 in settanta volumi, e in generale sulla storia della tipografia fondata da Beaumarchais, si veda Linda Gil, *L'Édition Kehl de Voltaire. Une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2018, 2 voll.

⁴⁶ Su questo aspetto, già indagato sotto diverse angolature, si veda almeno Donatella Donati, *Vittorio Alfieri: in difesa della propria opera*, «Critica letteraria», a. XXXVIII, 2010, pp. 21-51.

distribuzione dell'edizione incaricando alcuni corrispondenti sparsi in diverse città di raccogliere le relative quote di sottoscrizione; indicò loro presso quali banchieri versare le somme prelevate e si occupò lui stesso della spedizione e dell'imballaggio dei volumi.⁴⁷ Analogamente lo scrittore si era mosso per la diffusione del primo volume dell'edizione Pazzini delle *Tragedie*, come testimonia un prezioso elenco autografo di destinatari di copie in omaggio conservato oggi tra le carte della Fondazione Centro di Studi Alfieriani di Asti (segn. 17, 2609). Nella lista, che include più di 170 nominativi, «figurano quasi tutti i letterati più illustri del secondo Settecento italiano, non pochi personaggi altolocati, ed anche re e capi di stato (il Papa, il re di Sardegna, il granduca di Toscana, il doge di Genova)».⁴⁸ Si vede bene come Alfieri in questo modo tentasse accuratamente di delimitare il primo circuito di diffusione delle sue opere, selezionando preventivamente alcuni lettori d'eccezione presso i quali cercare legittimazione letteraria o sociale.

La mappa composita delle pratiche sperimentate da Alfieri intorno alla stampa può leggersi da diverse prospettive, privilegiando questo o quell'aspetto, ciascuno, come abbiamo visto, ricco di implicazioni anche teoriche; complessivamente essa sembra disegnare un'identità editoriale molto netta che garantisce piena riconoscibilità all'artefice-autore. Facendosi editore delle proprie opere, Alfieri contribuisce all'elaborazione della propria immagine autoriale, quella stessa immagine che saprà fissare in maniera straordinaria nelle pagine della *Vita*.

Riferimenti bibliografici

“Per far di carta bianca carta nera”. *Prime edizioni e cimeli alfieriani*, Catalogo della mostra, Torino, 29 novembre-29 dicembre 2001, a cura di Vittorio Colombo, Giovanna Giacobello Bernard, Clemente Mazzotta, Guido Santato, Torino, Editrice Artistica Piemontese, 2001.

Vittorio Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano nuovamente trovato, e tradotto da Vittorio Alfieri da Asti*, in Parigi, presso F. D. Pierres, Primo Stampator del Re; e si trova presso Molini, librajo, 1787.

⁴⁷ Cfr. Turchi, *Dalla Pazzini Carli alla Didot*, cit., pp. 71 e ss.

⁴⁸ Marco Sterpos, *Prefazione*, in Alfieri, *Appunti di lingua e letterari*, cit., pp. 104-105; la lista è riprodotta alle pp. 250-254.

- Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti. Seconda edizione, riveduta, e accresciuta dall'autore*, Parigi, Da' Torchj di Didot Maggiore, 1788, 6 voll.
- Tragedie*, a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, vol. I.
- Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963, vol. I.
- Vita scritta da esso*, in *Opere I*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.
- Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.
- Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, vol. II.
- Appunti di lingua e letterari*, a cura di Gian Luigi Beccaria e Marco Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1983.
- Sei sonetti stampati di sua mano con ritratti e documenti*, Asti, Rotary Club di Asti, 1985.
- Panegirico di Plinio a Trajano. Parigi sbastigliato. Le Mosche e l'Api*, edizione critica a cura di Clemente Mazzotta, Bologna, CLUEB, 1990.
- Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- Beatrice Alfonzetti, *Scrittura e rappresentazione: il problema della catastrofe nell'Antigone alfieriana*, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, a cura di Guido Nicastro, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 195-226.
- Frédéric Barbier, *Ancien Régime e modernità*, in *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004, pp. 373-413 [ed. originale *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, 2000].
- Luigi Cesare Bollea, *Le bozze di stampa delle tragedie alfieriane*, «Rivista d'Italia», gennaio 1913, pp. 129-165.
- Lodovica Braidà, *Vittorio Alfieri e la «terribile prova dello stampare»*, in *Una strana gioia di vivere. A Grado Giovanni Merlo*, a cura di Marina Benedetti e Maria Luisa Betri, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana, 2010, pp. 411-442; ora in L. Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Laterza, 2019.
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012.
- Vittorio Colombo, *Curiosità e inediti alfieriani*, «Annali alfieriani», a. VII, 1999, pp. 131-160.
- Christian Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri (contributo alla storia e all'edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale Storico della

- Letteratura Italiana», a. CLXXVI, 1999, pp. 503-527.
- La première fortune d'Alfieri en France: de la traduction française du Panegyrique de Trajan par Pline (1787) à la traduction des Œuvres dramatiques (1802)*, «Revue des études italiennes», a. L, 2004, pp. 215-228.
- Nuovi appunti sull'edizione Kehl delle opere di Alfieri*, in *Maître et passeur. Per M. Guglielminetti dagli amici di Francia*, a cura di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 265-284.
- Sul Panegirico di Plinio a Trajano di Vittorio Alfieri e su un interessante esemplare parigino*, in *L'ape iblea dalla zagara all'edelweiss. Miscellanea per Giovanni Saverio Santangelo*, a cura di Laura Restuccia e Antonino Velez, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 101-110.
- Alfieri e la prerivoluzione francese (1787-1789)*, «Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», a. XCVII, 2021, pp. 29-57.
- Donatella Donati, *Vittorio Alfieri: in difesa della propria opera*, «Critica letteraria», a. XXXVIII, 2010, pp. 21-51.
- Linda Gil, *L'Édition Kehl de Voltaire. Une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2018, 2 voll.
- Neil Harris, *Come riconoscere un "cancellans" e viver felici*, «Ecdotica», a. III, 2006, pp. 130-153; ora in *Il cancellans da Bruno a Manzoni: fisionomia e fisiologia di una cosmesi libraria*, in *Favole, metafore, storie. Seminario su Giordano Bruno*, introduzione di Michele Ciliberto, a cura di Olivia Catanorchi e Diego Pirillo, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- Augustin-Martin Lottin, *Catalogue chronologique des libraires et des libraires-imprimeurs de Paris depuis l'an 1470, époque de l'établissement de l'Imprimerie dans cette Capitale, jusqu'à présent*, a Paris, Chez Jean-Roch Lottin de S. Germain, Imprimeur-Libraire Ordinaire de la Ville, 1789, 2 voll.
- Jean-Dominique Mellot, Elisabeth Queval, *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVI-XVIII siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- Brian N. Morton, Donald C. Spinelli, *Beaumarchais and the American Revolution*, Lanham, Lexington Books, 2003.
- Vincenza Perdichizzi, *Note a margine dell'edizione d'autore e dell'edizione critica delle Tragedie*, in *Testi e avantesti alfieriani*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2018, pp. 146-153.
- Jacques Rychner, *Le travail de l'atelier*, in *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, vol. II, *Le livre*

trionphant: 1660-1830, Paris, Promodis, 1984, pp. 42-61.

Guido Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988.

Maria Antonietta Terzoli, *Dediche alferiane*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 263-289.

Roberta Turchi, *Dalla Pazzini Carli alla Didot*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll., vol. I, pp. 51-85.

Alessandro Vuozzo, *Da Kehl a Parigi (e ritorno): Alfieri tra tipografia e censura*, «Ecdotica», a. XVII, 2020, pp. 75-95.

L'America Libera di Vittorio Alfieri: edizione e studio critico, «Studi di Filologia Italiana», a. LXXIX, 2021, pp. 283-362.

Monica Zanardo, *Un «archivio autoritratto»: Vittorio Alfieri e i suoi manoscritti*, in *Volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, a cura di Paola Italia e Monica Zanardo, Roma, Viella, 2023, pp. 411-432.

*Le stampe postume del IV e del V canto
della Mascheroniana di Vincenzo Monti*

Barbara Tanzi Imbri

Se per i primi tre canti della *Mascheroniana*, stampati sotto la stretta sorveglianza di Monti, i problemi testuali possono essere risolti rimanendo all'interno della tradizione d'autore,¹ diverso è il caso degli ultimi due,² la cui pubblicazione fu interrotta dopo la tiratura di due giri di bozze e compiuta soltanto dopo la morte del poeta, avvenuta a Milano il 13 ottobre

¹ Le *princeps* dei primi tre canti sono datate rispettivamente 23 giugno, 7 luglio e 3 agosto 1801. Affronterò il problema della datazione dei canti e della storia editoriale del poemetto in uno studio sul quale sto lavorando.

² Non è noto se il progetto iniziale, sempre che fosse ben definito nella mente del poeta, prevedesse fin dall'inizio una struttura in cinque canti, o se la decisione sia stata presa in corso d'opera. Ma la dichiarazione di fiducia verso il nuovo governo della Repubblica Italiana consegnata alle terzine finali del quinto canto sembra avere un marcato carattere conclusivo: «Voi della patria le speranze nuove / Tutte adempite, e di giustizia il telo / Animosi vibrando, udir vi giove // Che disse in terra, e che poi disse in cielo / Lo scrittor dei delitti e delle pene: / Ei di parlarvi, e Voi rimosso il velo // D'ascoltar degni il ver che v'appartiene» (V 283-289).

1828. Di fronte a due componimenti che per molto tempo ebbero circolazione soltanto privata, e sui quali, come si vedrà, l'autore era intervenuto ancora in bozze, occorre considerare l'apporto delle stampe postume alla definizione del testo, e dunque l'origine delle lezioni da esse proposte.

La tradizione d'autore degli ultimi due canti della *Mascheroniana* è costituita delle due tirature di bozze, la seconda in due copie, e di nove frammenti autografi, otto custoditi presso la Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia insieme alle prime prove di stampa e a un esemplare delle seconde (Autografi 136 e 170), uno alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Aut. Ferr., Racc. Ferr. 58). Delle prime bozze si conservano le pp. 3-6 e 11-14 del quarto canto (cioè i vv. 1-93 e 184-337) e le pp. 7-8 e 11-12 del quinto (cioè i vv. 91-138 e 187-234), entrambe corrette da Monti (*P*); l'esemplare pavese delle seconde bozze (*P*₂), anch'esse corrette dal poeta, è invece mutilo degli ultimi diciannove versi del quinto canto. La seconda copia, completa e priva di correzioni, è conservata alla Biblioteca Trivulziana di Milano (siglata *M*).³

Le ragioni che nell'autunno del 1801 determinarono la sospensione dell'edizione,⁴ preludio al definitivo abbandono dell'opera, vanno ricondotte probabilmente alle aspre polemiche suscitate dalla pubblicazione dei primi tre canti del poemetto, nei quali Monti censurava l'amministrazione della Prima Cisalpina e rivolgeva attacchi personali ai suoi nemici storici, i romani Francesco Gianni e Giuseppe Lattanzi.⁵ Durissimi, in particolare, i vv. 196-201 del primo canto, in cui Gianni, noto improvvisatore, è ritratto come «vate più destro / La calunnia a filar che il sillogismo» (I 197-198), in quanto responsabile delle accuse di «illecito, concussione e violazione del

³ Le due prove di stampa sono rilegate di seguito alle prime edizioni dei primi tre canti, segnate Triv L 2619 1-3.

⁴ Il 28 settembre 1801 Ippolito Pindemonte scriveva a Isabella Teotochi Albrizzi che «Il quarto canto di Monti incontra tali difficoltà, per le cose contenute, che si teme non uscirà in luce», e ancora il 12 ottobre inviava all'amica «un breve saggio del quarto canto Montiano non istampato» (Ippolito Pindemonte, *Lettere a Isabella*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000, pp. 117-120); cfr. Francesca Gorreri, *Il testo della Mascheroniana*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. 401-447, in particolare p. 415.

⁵ Sulle dispute di Monti con Gianni e Lattanzi, vd. Andrea Scardicchio, *Tumulti e insurrezioni nel principato di Vincenzo Monti. La polemica con Francesco Gianni (con documenti inediti)*, in ivi, pp. [283]-336 e Lauro Rossi, *Lattanzi, Giuseppe*, in *DBI*, vol. LXIV (2005), p. 19.

segreto d'ufficio» che condussero Monti a processo nel 1798, poi assolto.⁶ Colui che «del rubar maestro / A Caton si pareggia, e monta i rostri / Scappato al remo e al Tiberin capestro» (I 199-201) è invece Lattanzi, colpevole di un tentativo di truffa messo in atto nel 1785 ai danni un mercante di Piazza Navona, salvato dalla forza per intercessione papale, ma condannato a sette anni di carcere, dal quale evase nell'aprile del 1786.⁷

Il primo a reagire fu proprio Lattanzi, che il 30 giugno 1801, pochi giorni dopo l'uscita del primo canto della *Mascheroniana* (23 giugno 1801), ridicolizzò Monti con una parodia nella quale riprendeva il metro e addirittura l'intera serie dei rimanti dell'originale, per di più evidenziandoli con il corsivo;⁸ un vero e proprio atto di scherno che avrebbe ripetuto l'11 luglio per il secondo canto e il 5 agosto per il terzo.⁹ Ad alimentare la polemica pensò Francesco Gianni, che a fine agosto 1801 pubblicò a Parigi il componimento satirico *Proteone allo specchio*, anch'esso in terzine dantesche, in cui rispondeva con grande violenza agli attacchi della *Mascheroniana*.¹⁰

Il frangente politico era delicato, perché a Milano era ancora viva la speranza di ottenere «una carta costituzionale che fondasse l'indipendenza

⁶ Cfr. Luca Frassinetti, *Commento*, in Vincenzo Monti, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998, p. 333, n. 74.

⁷ Cfr. ivi, p. 334 n. 77. Gli attacchi contro i due rivali saranno reiterati ai vv. 184-186 del secondo canto, che insistono sugli stessi episodi: «Di Nemi il galeotto, e di Libetra / Certo rettile sconcio, che supplizio / Di dotti orecchi cangiò l'ago in cetra»; cfr. Frassinetti, *Commento*, in Monti, *Poesie*, cit., p. 349, nn. 160-161.

⁸ Giuseppe Lattanzi, *In morte di Lorenzo Mascheroni cantica di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.

⁹ Giuseppe Lattanzi, *In morte di Lorenzo Mascheroni canto secondo [- terzo] di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.

¹⁰ Lo scontro giunse a impensierire il ministro Marescalchi, molto legato al Monti, al quale il 12 fruttidoro anno IX (30 agosto 1801) scrisse: «Domani Gianni va pubblicare le sue Terzine, mi dicono con di più due lettere e varie note. Mi suppongono ch'esso si scateni contro tutti quelli perfino che avete lodato voi nelle vostre. M'aspetto ad un'ira di Dio... Ve ne prevengo, perché ve ne inquietiate meno che sia possibile» (*Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, 6 voll., vol. II, p. 243). Non avendo reperito esemplari della prima edizione parigina, mi rifaccio alla prima italiana: *Proteone allo specchio. Risposta prima*, s.n.t. [ma Milano, Tipografia milanese, 1801]. Sulla polemica alimentata da Gianni con il *Proteone* vd. le pagine introduttive di Luca Frassinetti, in Monti, *Poesie (1797-1803)*, cit., p. 102, n. 173 e Scardicchio, *Tumulti*, cit., p. 314.

della nuova repubblica unitaria nel rispetto della specificità italiana»,¹¹ dunque non sorprende che le polemiche suscitate, sintomo di dissapori e di reciproche diffidenze all'interno della schiera repubblicana, siano state fatali al proseguimento dell'edizione.

Almeno fino a fine novembre 1801, tuttavia, la sospensione della stampa degli ultimi due canti del poemetto era percepita da Monti come difficoltà passeggera, per la quale sarebbe stato necessario soltanto attendere un momento migliore. Ancora il 26 del mese, infatti, Celestino Masuccio, impaziente di leggere gli «altri canti», scriveva al poeta:

Giammai mi sono immaginato che la vostra tardanza nel pubblicare gli altri canti per la morte di Mascheroni, attribuir si potesse ai ragli di certa gente, che non ama il bene, perché non sa conoscerlo. I motivi che mi accennate li trovo assai ragionevoli. Attenderemo sebbene con impazienza che sieno dissipati questi dal tempo o dalle circostanze.¹²

L'ottimismo, però, era destinato a spegnersi presto. I Comizi di Lione, conclusi il 26 gennaio 1802 con la promulgazione della Costituzione e la nomina di Francesco Melzi d'Eril a Vicepresidente della Repubblica Italiana, ufficializzata il 14 febbraio 1802, diedero formalmente avvio ai lavori del nuovo governo, e a un nuovo assetto istituzionale che non avrebbe più lasciato spazio alle polemiche. Monti, da parte sua, sapeva bene che se avesse voluto entrare nelle fila della futura amministrazione avrebbe dovuto adeguarsi alla politica ostile al partitismo imposta da Parigi, e del resto concorde con le posizioni moderate di Melzi,¹³ motivo per cui, probabilmente, nonostante avesse già corretto le seconde bozze del quarto e del quinto canto, rinunciò a pubblicarli.¹⁴

¹¹ Antonino De Francesco, *L'Italia di Bonaparte: politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni: 1796-1821*, Torino, UTET, 2011, p. 46.

¹² Lettera di Celestino Masuccio a Vincenzo Monti del 26 novembre 1801, in *Epistolario*, cit., vol. II, pp. 246-247. Non conoscendo la lettera di Monti non è possibile identificare con certezza i *motivi* accennati dal poeta, che probabilmente saranno da ricondurre alla necessità di non alimentare polemiche a ridosso dei Comizi di Lione, ai quali sarebbe stato necessario presentarsi con un fronte repubblicano compatto per sostenere le richieste di unificare i territori e di porli sotto una costituzione ampiamente indipendente da quella parigina.

¹³ Cfr. De Francesco, *L'Italia di Bonaparte*, cit., pp. [35]-63.

¹⁴ I dati a disposizione non permettono di determinare con che tempi Monti intervenne

Costretto ad abbandonare l'edizione della cantica, il poeta tornò sulla *Mascheroniana* soltanto per rivedere i vv. 202-258 del quarto canto, pubblicati nel 1808 da Nicolò Bettoni nella raccolta dei *Dei sepolcri, poesie di Ugo Foscolo di Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti aggiuntovi uno squarcio inedito sopra un monumento del Parini di Vincenzo Monti* (pp. 71-76).¹⁵ Si trattava però di un progetto editoriale del tutto diverso, che rendeva omaggio a Parini come esempio di virtù e di integrità morale secondo la prospettiva diffusa dalla *Vita* del poeta scritta dall'allievo Francesco Reina per l'edizione delle *Opere* pubblicata a partire dal 1802.¹⁶

Per ragioni di opportunità, i versi della *Mascheroniana* rimasero esclusi anche dalle *Opere varie* stampate a Milano dalla Società Tipografica de' Classici Italiani tra il 1825 e il 1827,¹⁷ curate da Monti con l'indispensabile collaborazione di Giovanni Antonio Maggi, perché, come scriveva il poeta a Giuseppe Antonelli il 9 gennaio 1826, «da questa edizione per inevitabile mia sciagura sono sbandite tutte le poesie che odorano di libertà, che è quanto a dire tutto che ho scritto dal 98 del secolo andato fino al 14 del presente, che appunto è la parte migliore delle mie fatiche».¹⁸

Non è chiaro quanto ampia sia stata la diffusione degli ultimi due canti della *Mascheroniana* che, seppure inediti, probabilmente circolarono tra gli

sulle seconde bozze, ma se ancora il 26 novembre 1801 sperava di poterli pubblicare, sembra ragionevole supporre che a quell'altezza, e almeno durante il mese successivo, il cantiere fosse aperto.

¹⁵ Per errore il titolo attribuiva il frammento al quinto invece che al quarto canto: *Veri del cavaliere Vincenzo Monti estratti dal quinto canto inedito della Mascheroniana*, ma Monti non si premurò mai di correggere la svista, come mostra la tavola delle edizioni pubblicata da Frassinetti, in Monti, *Poesie*, cit., pp. 151-153.

¹⁶ La consacrazione di Parini come esempio di impegno civile si ebbe con le *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 6 voll., uscite tra il 1802-1803 e il 1804, nonostante il frontespizio del primo volume rechi la data del 1801 (cfr. William Spaggiari, *Francesco Reina editore del Parini, in L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 133-172, in particolare le pp. 152-153), ma l'idealizzazione del poeta come modello virtuoso era iniziata ben prima, in alcune pubblicazioni minori e poi nella stessa *Mascheroniana* con il lungo discorso dei vv. 146-192 del secondo canto; cfr. Alberto Cadioli, *Ritratti di Parini in versi*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, 2-3, 1999, pp. 133-162.

¹⁷ *Opere varie del cavaliere Vincenzo Monti*, Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1825-1827, 8 voll.

¹⁸ Monti, *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 154.

amici del poeta, come sembrano attestare alcune copie manoscritte tratte dalla seconda tiratura di bozze, ma privi degli ultimi interventi d'autore.¹⁹ Gli unici due testimoni indispensabili sono l'autografo della figlia Costanza, conservato presso la Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì, Fondo Piancastelli, C. R. 310. 12 (d'ora in avanti *c*), e un apografo di copista sconosciuto custodito dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Aut. Ferrajoli, Racc. Ferr., 65 (d'ora in avanti *v*), datato 1825, quindi anteriore alla morte di Monti.

Per quanto riguarda le stampe, la prima edizione completa del poemetto, comprensiva del quarto e del quinto canto, fu pubblicata a Capolago nel 1831 dalla Tipografia e Libreria Elvetica. I documenti non offrono indicazioni sulla provenienza del testo dei due canti inediti, motivo per cui importa chiarire se sia stato tratto da carte d'autore oggi conosciute, e perciò la stampa rappresenti un testimone irrilevante a stabilire il testo, o se tramandi lezioni montiane non attestate altrove nella tradizione.

A pochi anni di distanza, tra il 1832 e il 1834, la Società degli Editori degli Annali universali di Francesco Lampato pubblicò le *Opere inedite e rare di Vincenzo Monti*, curate da Costanza Monti,²⁰ che incluse soltanto i canti IV e V, stampati alle pp. 147-171 del quarto volume, uscito nel 1833. Costanza allestì il testo dei due canti sulla base del manoscritto forlivese (*c*), come già riconobbe Maria Giovanna Sanjust, che erroneamente lo ritenne autografo di Monti.²¹

Molto prossimo al poeta era anche Giovanni Antonio Maggi, curatore delle *Opere* stampate a Milano da Giovanni Resnati in sei volumi tra il 1839 e il 1842, che alle pp. 271-324 del secondo volume (1839) pubblica l'intera *Mascheroniana*. Collaboratore indispensabile di Monti durante l'allestimento delle *Opere varie* del 1825-1827, anch'esse volute da Resnati, allora proprietario della Società Tipografica de' Classici Italiani, Maggi aveva

¹⁹ Ne ho rintracciate due, una conservata alla BUP, Autografi 36, l'altra rilegata insieme alle edizioni dei primi tre canti in un volumetto conservato presso la Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, Q4 03 092. Frassinetti segnala una terza copia alla BAM, X 299/9 inf./9; cfr. Monti, *Poesie*, cit., p. 101, n. 172.

²⁰ *Opere inedite e rare di Vincenzo Monti*, Milano, Società degli Editori degli Annali universali, 1832-1834, 5 voll.

²¹ Cfr. Maria Giovanna Sanjust, *Appunti sulla redazione della Mascheroniana di Vincenzo Monti*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1983, pp. 43-45 e Luca Frassinetti, *Nota al testo*, in Vincenzo Monti, *Il Prometeo. Edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001, p. 122, n. 123.

accesso allo scrittoio del poeta e avrebbe potuto disporre di materiali oggi sconosciuti.²²

Da ultima va considerata l'edizione delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, pubblicata a Firenze da Le Monnier nel 1847, nella quale la *Mascheroniana* si legge alle pp. 83-138 del secondo volume, con l'aggiunta, a p. 125, di una «variante inedita del canto V».²³ Si tratta di una stampa tarda, ma interessante perché la «variante inedita» ci consegna sessanta versi del quinto canto in una forma non attestata dalle bozze di stampa, appena riconducibile ai vv. 235-280 della seconda tiratura, che trovano parziale riscontro soltanto in un testimone autografo conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi Ferrajoli, Racc. Ferr. 58 (*f₉*). Ciò significa che Le Monnier, almeno entro certi limiti, ebbe accesso a carte d'autore.

Presentati brevemente i testimoni, importa ora analizzarli per chiarire la provenienza del testo che tramandano e le operazioni compiute dai curatori. Considero in primo luogo il manoscritto vaticano (*v*), rilegato con filo di cotone, costituito di sette bifogli e di una carta singola che ospita il seguente frontespizio: «In morte | di | Lorenzo Mascheroni | Cantica | di V. Monti || Canti Quarto, e Quinto». Le carte, scritte su *recto* e *verso*, contengono una media di 27 versi per pagina, scritti al centro e ben distanziati. La copia è in pulito, con rari inciampi e un intervento al v. 12 del quarto canto («Fu dolce e prima del mio vol la meta») che sostituisce *e*, lezione originale, con *in*.²⁴ I due canti sono preceduti dai titoli *Quarto canto* e *Quinto canto* in alto al centro, rispettivamente alle cc. 2r e 9r. L'ultima carta è bianca. Titoli e frontespizio sono calligrafici, probabilmente vergati

²² Sul rapporto tra Monti e Giovanni Antonio Maggi, vd. Alberto Cadioli, *Un «alter ego» nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in «Fatto cigno immortal». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti tra Otto e Novecento*, Atti del Colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33 e Giovanni Biancardi, *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1815-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2015, pp. 155-169.

²³ L'edizione fiorentina è stata segnalata e presa in considerazione per la prima volta da Gorreri, *Il testo della Mascheroniana*, cit., p. 440.

²⁴ La sostituzione, che riguarda i vv. 11-12 «e il patrio nido / Fu dolce e prima del mio vol la meta», si deve probabilmente a un'erronea comprensione dei due versi, che valgono «e la casa paterna fu la prima e dolce meta del mio volo».

dalla stessa mano che esemplò con *ductus* ordinato l'intero manoscritto e pose la seguente nota sul *verso* della prima carta:

NB. Questi canti inediti vennero trascritti dalle prove di stampa della tipografia Pirotta ai Maspero, ove doveano stamparsi l'Anno X. | L'autore narrò più volte a persona degna di fede di aver troncata la pubblicazione di questi Canti, onde non suscitare troppe ire, e troppi odj, per consiglio di un alto Personaggio (il V. P. M...i) il quale avea messo per fondamento del suo governo l'oblio del passato, e la formazione di una sola opinione, se fosse stato possibile.

Un intervento seriore di mano non caratterizzabile integrò le lettere mancanti al cognome del V[ice] P[residente] Francesco «Melzi» d'Eril. Sulla stessa pagina, nell'angolo in alto a destra, si legge anche il cognome «Sorre», forse una nota di possesso, che per la sua brevità non consente un confronto con le altre grafie presenti sul manoscritto.

Oltre al copista, altre due mani intervennero sul frontespizio, l'una in basso a destra annotò: «Dono della figlia di Monti | Costanza Perticari | 1825» e immediatamente sopra, in un secondo momento, aggiunse: «Autografo di Costanza Monti»; l'altra, più tarda, integrò di seguito a «Perticari» il nome del presunto destinatario del dono: «al Prof.^e Sorre». Calligrafica e di responsabilità ancora diversa è la glossa a c. 9r, che al v. 11 del quinto canto («Oh d'ogni vizio fetida sentina») individua la citazione: «Ariosto, *Furioso*, XVII, 76».

Il numero di mani intervenute sul codice in momenti diversi testimonia l'avvicinarsi di più proprietari e impone una certa cautela nella valutazione dei dati, a partire dall'anno «1825». L'indicazione è plausibile, perché Monti stava allestendo con Maggi l'edizione delle *Opere varie*, ed è possibile che intendesse riprendere anche la *Mascheroniana*, la cui pubblicazione, come accennato, fu tuttavia proibita. Le caratteristiche del manoscritto, rilegato e con frontespizio calligrafico, rendono verosimile anche l'identificazione come dono. Falsa, invece, è l'indicazione «autografo di Costanza», sia nel senso di 'copiato da Costanza', sia in quello di 'autografo di proprietà di Costanza', perché la mano che ha trascritto il testo non è quella di Monti, né quella della figlia. La nota seriore che indica il professor Sorre come destinatario del dono, invece, confligge con la data 1825, perché a quell'altezza, Michele Sorre, futuro professore e proprietario del Ginnasio

Inferiore di Milano, aveva soltanto 23 anni ed era ancora un giovane studente al Seminario Arcivescovile di Milano.²⁵ Importa però ricordare che *Sorre* è appuntato anche sul *verso* del frontespizio, dunque non è da escludere che il manoscritto sia passato anche per le sue mani, benché dopo il 1825 e molto probabilmente non tramite Costanza Monti, con la quale non risulta abbia avuto rapporti.

Se i dati esterni non aiutano a chiarire la provenienza del manoscritto, la collazione con le bozze di stampa ha permesso di determinare che il testo fu tratto da un esemplare della seconda tiratura, dalla quale eredita i refusi *eprica* per *aprica* (v. 139) e *reintegra* per *rintegra* (v. 268), ma non le ultime correzioni autografe di Monti. Ciò significa che l'antigrafo non è la copia pavese (P_2). Rispetto alle bozze, il manoscritto vaticano (*v*) reca diciassette errori, otto nel quarto canto, nove nel quinto, tra cui banali sviste di trascrizione, come «a quella fogna» per «e quella fogna» (IV 125), «mia dolce» per «mio dolce» (IV 160), *ombrosa* per *ombrata* (IV 328), *gonne* per *gemme* (V 19), *franco* per *fianco* (V 199) e «fa invidia» per «fu invidia» (V 204), e alcune lezioni non del tutto incongrue, ma banalizzanti. Si può quindi affermare che *v* è una copia scorretta tratta dal secondo giro di bozze ed è dunque inutile a stabilire il testo.

Secondo testimone da considerare è la stampa di Capolago (che ho siglato *T*), che reca ventisette errori (dieci nel quarto canto e diciassette nel quinto), otto in comune con *v*, due dei quali sicuramente congiuntivi, *gonne* per *gemme* (V 19) e *romor* per *suonar* (V 82), cui forse può essere aggiunto *Va trafficando* per *Trafficando va* (IV 147). Tuttavia, il manoscritto presenta quattro errori sicuramente separativi, *Qual* (IV 133), *questo* (IV 135), *ven-detta* (V 6) e *rapido* (V 156), segno che la stampa non deriva direttamente da *v*, ma che entrambi discendono da uno stesso antigrafo, non identificabile con le prove di stampa (né con la prima, né con la seconda tiratura), che non recano gli errori congiuntivi comuni a *T* e *v*. Anche *T*, quindi, è privo di valore per il testo.

Chiarita l'irrilevanza testuale della stampa di Capolago, importa soffermarsi su alcuni interventi del curatore, o del revisore, da cui sembra affiorare una certa sistematicità nella sostituzione di termini realistici con vocaboli più letterari, che pur innalzando il dettato ne appiattiscono il

²⁵ Cfr. Gianluca Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 152-154 e 200.

tono. Tra gli esempi si annoverano *pavido* per *pallido* in V 135 («Il crin si straccia / Il pallido villan che tra la polve / Scorge rasa de' campi già la faccia» V 134-136), *muti* per *nudi*, in V 178 «Giacean squallidi, nudi, irti i capelli», che introduce una notevole contraddizione rispetto alla scena della terzina precedente, «E per la notte intanto un lamentoso / Chieder pane s'udia di poverelli, / Che agli orecchi toglieva ogni riposo» (V 174-176), e *mesti* per *muffi* in V 178-180 («Larve uscite parean dai muffi avelli»). Nello stesso sistema si inserisce la preferenza della forma arcaica *ancide* in luogo della moderna *uccide* (V 131), mentre curiosa è la coincidenza per cui al v. 270 del quinto canto *T* reca *ch'altri* in luogo di *d'altri*, che lo stesso Monti aveva corretto sul secondo giro di bozze (*P*₂). La lezione *ch'altri*, come si vedrà, è presente anche nella stampa Resnati del 1839 (*R*) e perciò forse da attribuire a un antigrafo comune, così come *fremendo* per *tremando*, riferito all'*epico plettro* di Ariosto, «che dall'aura mosso / Dir tremando pare: "nessun mi tocchi"» (IV 330-331), errore congiuntivo condiviso da *T* e da *R*.

Rimangono da considerare i vv. 202-258 del quarto canto, per cui *T*, a differenza del manoscritto vaticano, segue la lezione edita da Bettoni nel 1808, profondamente rivista da Monti in funzione dei temi che percorrono la silloge, in particolare, come detto, l'omaggio a Parini. La scena è narrata dall'ombra di Pietro Verri, che giunta nei pressi di Villa Amalia, allora di proprietà di Rocco e Amalia Marliani, scorge la donna presso il monumento eretto in memoria del poeta nel giardino della villa.

Nella redazione originaria il centro della scena era occupato dall'elogio della magnifica costruzione neoclassica, il cui restauro si era concluso proprio nel 1801, e dei suoi proprietari, mentre nei versi editi da Bettoni la prospettiva si fissa su Parini che diventa il vero protagonista. Offrono un esempio emblematico della revisione i vv. 208-216 (in corsivo i versi d'appicco):

*M-P*₂, 205-216

*E nel vederli mi sclamai: "salvete,
Piagge dilette al ciel, che al mio Parini
Foste cortesi di vostr'ombre quete:*

*E lui spiraste i numeri divini,
Che sovente obbliar fêro ad Apollo
I Tebani concenti e i Venosini".*

*Io le mirava, e non venia satollo
Mai di mirar; chè rapido il piacere
L'un dall'altro sorgea, come rampollo.*

*Quando un accento non lontan mi fere,
Che il tuo nome suonava. Disioso
Donde quel suono uscìa corsi a vedere.*

Bettoni, 205-216

*E nel vederli mi sclamai: "salvete,
Piagge dilette al ciel, che al mio Parini
Foste cortesi di vostr'ombre quete;*

*Quando ei fabbro di numeri divini
L'acre bile fe' dolce, e la vestia
Di tebani concenti e venosini".*

*Parea de' carmi tuoi la melodia
Per quell'aure ancor viva, e l'aure e l'onde
E le selve eran tutte un'armonia.*

*Parean d'intorno i fior, l'erbe, le fronde
Animarsi, e iterarmi in suon pietoso:
Il cantor nostro ov'è? chi lo nasconde?*

Il cambio di prospettiva si avvia ai vv. 208-210, in cui *ei*, riferito a Parini (*B* 208), sostituisce *Piagge* in qualità di soggetto (*M* 206) e *numeri* diventa semplice determinante, mentre nella redazione originaria era soggetto della relativa (*Che... Venosini*), cosicché il punto di vista non è più centrato sui versi e sul luogo che li ispirò, ma sul *fabbro* che li compose guardando all'esempio di Pindaro e di Orazio. Notevole è ancora il cenno all'aspetto censorio attribuito alla poesia pariniana, introdotto nell'edizione Bettoni al v. 209 con il sintagma *acre bile*, assente nelle bozze, in cui Monti si limitava a tessere le lodi del poeta (vv. 208-209).

La direzione di intervento osservata per i vv. 208-210 trova conferma nella riscrittura delle due terzine successive, in cui il ritratto del paesaggio, ancora protagonista nella redazione delle bozze, lascia spazio a un nuovo omaggio a Parini. Come già rilevato da Liliana Balzaretti,²⁶ la riscrittura della seconda terzina (vv. 214-216) richiama, con il termine *cantore*, i versi finali dell'ode *Per l'inclita Nice*, «Colpito allor da brivido / Religioso il core, / Fermerà il passo; e attonito / Udrà del tuo cantore / Le commosse reliquie / Sotto la terra argute sibilare» (vv. 127-132), incisi con lieve variazione sul monumento di Villa Amalia («Qui ferma il passo e attonito / Udrai del tuo cantore / Le commosse reliquie / Sotto la terra argute sibilare»). Il cenno alla voce lontana, che richiamava l'attenzione dell'ombra di Verri, è invece

²⁶ Liliana Balzaretti, *Villa Amalia*, Como, a cura del Consiglio provinciale, 1964, p. 10.

sostituito dal ritratto, di memoria petrarchesca (*Rvf* 303), di una natura quasi ineffabile che, animata dalla melodia dei versi, ne invoca il poeta.

Pare evidente, dunque, che Monti rivede il frammento in funzione della pubblicazione nella raccolta bettoniana del 1808. Le diverse ragioni sottese al progetto promosso dall'editore e il momento storico oramai del tutto diverso, rendono inoltre improbabile che Monti intendesse sostituire i versi originari del quarto canto con quelli editi nel 1808, nonostante siano stilisticamente più raffinati. L'edizione di Capolago si dimostra così inattendibile per diversi aspetti, non ultimo la contaminazione del quarto canto, che si somma agli interventi puntuali compiuti dal curatore secondo il proprio gusto.

Non è più affidabile l'edizione Lampato del 1833 che, come accennato, ripubblica soltanto gli ultimi due canti del poemetto. I documenti editi da Frassinetti attestano che l'allestimento dei cinque volumi delle *Opere inedite* avvenne con la collaborazione, a diverso titolo, di Costanza Monti, Teresa Pikler Monti, Paride Zajotti, Giovanni Antonio Maggi e Andrea Maffei.²⁷

Fu Costanza, tuttavia, la vera e propria curatrice dell'edizione, come si evince dalla lettera del 7 settembre 1830 con la quale annunciava al cugino Giovanni Monti di non poter «differire più a lungo la mia partenza per Milano, ove mia madre mi chiama incessantemente per assisterla nell'edizione delle opere inedite del povero papà. Io non debbo negarmi a quest'ultimo ufficio di carità filiale, né il mio cuore il vorrebbe»; e poco oltre aggiungeva: «Daltronde posso io abbandonare l'edizione sud.^a a rischio che si stampi sfacciatamente cose che facciano torto alla memoria di mio padre? E chi, se non la figlia, sarà in dovere di impedire un tanto disordine? Chi meglio che la figlia vi porterà un cuore scevro di interessate mire? Me ne appello a chiunque chiude in petto una sola dramma di carità filiale».²⁸

Circa un mese dopo, il 24 ottobre 1830, Lampato comunicava a Teresa Monti che «La Contessa Perticari di lei figlia ha avuto la bontà di darmi

²⁷ Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 359-428, e la vicenda ripercorsa dallo stesso Frassinetti, ivi, pp. 81-89.

²⁸ Lettera di Costanza Monti a Giovanni Monti del 7 settembre 1830, in Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 372-373. Teresa Pikler aveva iniziato a raccogliere le carte del marito già nel 1828, intenzionata a «pubblicare una edizione delle opere sue, meno imperfetta di quelle, che, con vergogna dell'Italia, vennero sinora alla luce», aggiungendovi anche l'epistolario (*Lettera della sig. Teresa Pikler Monti al prof. Domenico Valeriani*, «Antologia», ottobre 1828, p. 201). Il 9 settembre 1829, però, Giovanni Resnati scriveva a Giuseppe

una copia della nota dei M. S. ch'essa ha potuto raccogliere oltre la Feroniade e l'Epistolario, e che sono quelli descritti qui appiedi». L'elenco si trova in calce alla lettera, e l'ultima voce riguarda la *Mascheroniana*: «Vi sono due canti della Mascheroniana, ma siccome sono stati composti non v'ha dubbio che ve ne sono attorno delle copie».²⁹ Il generico riferimento alla *composizione* indica che Costanza aveva rintracciato le prove di stampa del quarto e del quinto canto del poemetto e la collazione con il manoscritto forlivese (*c*), di cui si darà conto più oltre, ha confermato che almeno per la seconda tiratura si trattava degli esemplari postillati di entrambi i canti (*P₂*). A differenza degli altri *manoscritti* elencati da Costanza, con la sola eccezione delle lettere, «Da 40 a 90 [...] non comprese nella raccolta di Madama Monti», le prove di stampa della *Mascheroniana* non compaiono nell'inventario delle carte di casa Monti redatto dopo la morte del poeta, che neppure registra documenti relativi al poemetto.³⁰ Ciò non toglie che anch'esse appartenessero alle carte di famiglia e che siano state omesse perché a stampa, o che siano sfuggite.

In un primo momento Teresa Pikler aveva assicurato a Lampato la cessione di tutte le carte del marito in suo possesso, ma probabilmente dietro istanza della figlia tornò sui propri passi. L'editore ebbe così accesso soltanto alle copie degli autografi fatte trarre da Costanza,³¹ che impose clausole rigidissime per garantirsi il totale controllo sui testi:

Montani che «Madama non ne fa più niente» (BNCF, Cart. Vari, 29, 209) e ancora il 3 novembre 1830 confermava all'amico che «La Vedova del Cav. Monti non ha fatto più niente né dell'Epistolario, né della Feroniade, e pur troppo non ne farà altro» (BNCF, Cart. Vari, 29, 211). Tuttavia, già nell'estate dell'anno, Teresa aveva preso contatto con Francesco Lampato, che il 24 luglio 1830 scriveva a Costanza: «Da qualche g.no siamo in trattative colla Stimatissima di lei genitrice per avere la tanto desiderata Feroniade non che alcune lettere del celebre di lei Padre, e non dubitiamo che ben presto tutto sarà conchiuso» (Monti, *Il Prometeo*, cit., p. 371).

²⁹ Lettera di Francesco Lampato a Teresa Monti del 24 ottobre 1830, ivi, pp. 383-384.

³⁰ Il catalogo dei manoscritti di Monti conservato nel Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì (BCSF, Fondo Piancastelli, CR. 315. 108) «adespoto, non attribuibile *ex professo* a Costanza, redatto in tempi successivi alla morte del poeta, ma certo precedente l'uscita delle *Opere inedite e rare*», è pubblicato da Luca Frassinetti, *Nota al testo*, in Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 104-106.

³¹ Cfr. lettera di Teresa Monti a Costanza Monti di fine ottobre 1830, in Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 388-389.

Non si stamperà né delle cose edite, né delle inedite, se non quello, che sarà approvato da me. In conseguenza non solo si dovrà avere ad ogni componimento edito, o inedito la mia approvazione scritta prima di stamparlo, ma inoltre non si potrà procedere alla tiratura dei fogli, se non quando si avrà riportato la mia firma sulla prova di torchio cadaun foglio.³²

Anche degli ultimi due canti della *Mascheroniana* Costanza non consegnò a Lampato gli originali, bensì una copia dei testi approntata arbitrariamente sulle bozze di cui disponeva. Lo stesso comportamento tenne per altre opere incluse nell'edizione, tanto che Giovanni Antonio Maggi prese le distanze, sospettando la presenza di interpolazioni e di rimaneggiamenti del testo del *Prometeo*.³³

Anche sul quarto e sul quinto canto della *Mascheroniana*, che a differenza del *Prometeo* sono conclusi, Costanza intervenne senza troppi scrupoli rispetto alla volontà del poeta. Come anticipato, il manoscritto forlivese (*c*) consente di ripercorrere l'allestimento dei due canti per l'edizione Lampato, segnata dall'arbitrarietà delle scelte della curatrice, che diede alle stampe un testo mai esistito. Il testimone è costituito di nove carte numerate d'archivio nell'angolo in alto a sinistra in cifre arabe da 1 a 9, rilegate con filo di cotone e piegate sul lato lungo, a formare due colonne. Il testo, scritto su *recto* e *verso*, occupa sempre la colonna di sinistra; la destra è lasciata libera per interventi successivi e fu utilizzata soprattutto per il quarto canto. I versi sono vergati in inchiostro marrone e *ductus* regolare, che rimangono identici per tutte le carte, fatta eccezione per alcune correzioni seriori, in inchiostro più scuro. Quando gli interventi riguardano brevi porzioni di testo (non più ampie di un verso) sono sempre interlineari, mentre se interessano due o più versi sono posti nella colonna di destra.

La collazione tra *c* e le prove di stampa ha confermato che Costanza ebbe a disposizione entrambe le tirature di bozze sia del quarto che del quinto canto. Soltanto per la seconda tiratura, però, è stato possibile accertare che la figlia del poeta poté avvalersi dell'esemplare oggi conservato

³² *Bozza delle condizioni poste da Costanza Monti a Francesco Lampato per l'edizione delle opere di Vincenzo Monti*, in Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 392-393: p. 392.

³³ Cfr. Frassinetti, *Nota al testo*, in Monti, *Il Prometeo*, cit., p. 89.

a Pavia (P_2), poiché gli interventi montiani sul primo giro di bozze, salvo un'unica eccezione,³⁴ furono accolti a testo nel secondo.

Per quanto riguarda l'allestimento dell'edizione dei due canti, *c* mostra che Costanza accolse a testo le ultime correzioni del padre, cioè gli interventi a penna sulla seconda tiratura di bozze, fatta eccezione per quattro luoghi, due dei quali furono adeguati in un secondo momento (vv. 39 e 279-280), mentre gli altri rimasero fedeli al testo stampato (vv. 70 e 79). Al v. 39, «Il Favor che bifronte or apre or chiude», la lezione originaria *bifronte*, presente in tutti gli stadi delle bozze, è sostituita in interlinea con *bizzarro*, introdotto da Monti con le ultime correzioni. Così anche i vv. 279-280, accolti nel testo base di *c* secondo la lezione di P_2 , «Che precorso un sorriso così venne / Seguitando il suo dir», poi adeguati in interlinea all'ultimo intervento montiano: «Che sorrise alcun poco, e il suo dir venne / Seguitando così».

Al v. 70, invece, Costanza mantenne la lezione «Mossi più addentro il piede, e in logra zona» (P_2) in luogo di «Mossi più addentro; in logra immonda zona», ultimo rifacimento di Monti, che sopprime *pie*, piuttosto incongruo riferito a un'ombra, e introdusse *immonda* riferito alla *zona* della città di Milano in cui lo spirito di Pietro Verri vide «l'Inferma, che *Finanza* ha nome» (IV 71). La preferenza di Costanza per la prima lezione, di tono meno violento, si accorda a un principio di scelta rilevabile anche in altri luoghi, sui quali mi soffermerò più oltre. Meno significativa la decisione di accogliere il primo emistichio del v. 79 secondo la lezione delle bozze, «Scorre a fiumi il danaro», contro la correzione montiana che aveva sostituito *Scorre* con *Torna*. In questo caso probabilmente Costanza non colse l'allusione agli interessi onerosi che insieme ai capitali prestati *tornano* nelle tasche dei creditori pubblici, rispetto ai quali la *Finanza* «Perdendo merca, e supplicando accatta» (IV 78).

Diverso il caso dei vv. 301-306, prima trascritti secondo l'ultima correzione introdotta da Monti (in corsivo i luoghi invariati): «*Pianto d'orbi fanciulli e madri pie*, / D'erba e ghianda pasciuti, onde di grate / Vivande sagginar lupi ed arpie / Pianto d'attrite vergini strappate / Ai sacri asili e un coltel ne' petti / Spinte a darsi da tutti abbandonate», poi cassati e

³⁴ Si tratta della correzione di «Sente de' freni cisalpini il morso» (*P*, IV 228) nel più generico «Sente di briglia cisalpina il morso», introdotta a penna da Monti sul primo giro di bozze (*P*), ma non accolta a testo nel secondo, che reca la lezione originaria.

corretti nella colonna di destra secondo la lezione originaria: «*Pianto d'orbi fanciulli e madri pie, / D'erba e d'acqua cibate, onde di mulse / E d'orzo sagginar lupi ed arpie. / Pianto d'attrite meschinelle, avulse / Ai sacri asili, e con tremanti petti / Di porta in porta ad accattar compulse*». Il recupero da parte di Costanza della lezione del primo giro di bozze, anche in questo caso, e a maggior ragione rispetto all'esempio del v. 70, vale a smorzare i toni eliminando in primo luogo il riferimento al suicidio delle monache («vergini»), che con la chiusura dei conventi imposta da Napoleone avevano perso riparo e sostentamento. Del resto, il cenno all'atto sacrilego, per di più commesso da donne di fede, non sarebbe mai passato al vaglio della Censura austriaca. La scena originaria, inoltre, era percorsa da un'atmosfera meno tesa e da immagini meno violente, mitigate per esempio dal sostantivo empatico *meschinelle*, riferito alle monache, poi corretto da Monti in *vergini*, termine più austero e formale, che implica una presa di distanza dalle vittime e rende oggettiva la crudeltà delle circostanze. A smorzare i toni concorreva anche *avulse*, la cui letterarietà attenua la sfumatura violenta propria del latino, immediatamente percepibile, invece, in *strappate*, introdotto da Monti con l'ultima revisione delle bozze, così come il sintagma ariostesco «grate Vivande», più esplicito dell'originario «di mulse e d'orzo». Se Monti, dunque, aveva corretto l'immagine sulle bozze per renderla più dura e inclemente, Costanza preferì la lezione mitigata.

Minimo ma significativo è l'intervento al v. 37, in cui Costanza in un primo momento accolse a testo *valve* («Sta su le valve a piè profan vietate / Il Favor che bifronte or apre or chiude», vv. 37-38), corretto da Monti sul primo giro di bozze e passato nel successivo senza ripensamenti, poi intervenne in interlinea per ripristinare l'originario *soglie*. Analogo il caso di *inseguele* al v. 41 («Su e giù sospinte le Speranze nude / Van zoppicando, e inseguete per tutto / Colei che tutte le speranze esclude», vv. 40-42), anch'esso introdotto da Monti con la revisione del primo giro di bozze e inizialmente messo a testo da Costanza, ma poi sostituito con l'originario «al fianco hanno», di minore intensità. I due esempi sono circoscritti e poco significativi del comportamento di Costanza, ma confermano che tra le bozze a sua disposizione era anche un esemplare della prima tiratura, l'unica che attesti le due varianti introdotte.

Ignota, invece, è l'origine della lezione «Tal si stette», preferita a «Tal si fece» del v. 107: «Qual madre, che del figlio intende espresso / Grave fallo

[...] / [...] / Tal si fece Lorenzo» (IV 103-107), che se non è un intervento arbitrario di Costanza, sarà un ulteriore prelievo dalle prime bozze, inutile della pagina che contiene il verso. Neppure si spiega l'origine dell'endecasillabo di marcata impronta dantesca «Che a tutti quanti i peccati s'ammoglia» (cfr. *Inf.* I 100 «Molti son li animali a cui s'ammoglia»), scritto sulla colonna di destra in corrispondenza del v. 30, «Che per vestirsi la Virtù dispoglia», riferito all'Impostura. Dal momento che la lezione è assente dalla tradizione, potrebbe rappresentare un'ipotesi alternativa abbozzata o una reminiscenza dantesca appuntata dalla stessa Costanza, ma è l'unico caso presente sul manoscritto e la sua unicità rende difficile formulare ipotesi. Per i vv. 202-258 del quarto canto, anche Costanza, come i primi editori di Capolago, si attennero alla redazione pubblicata da Bettoni nel 1808, compiendo la stessa contaminazione illegittima.

Molto più rare sono le correzioni montiane sulle seconde bozze del quinto canto, tra le quali, la sola sostanziale è la sostituzione di *ciondolini* con il pariniano *calamistri* (v. 19), che Costanza mise a testo. Altrettanto sporadici sono gli interventi seriori di Costanza sul manoscritto di lavoro (*c*), tra i quali si segnala la sostituzione in interlinea di *Langue* (v. 202), corretto da Monti già nel margine di *P*, e passato a stampa in *P*₂, con *Piange*, lezione a stampa del primo giro di bozze (*P*), che ancora una volta si rivela banalizzante.

Il problema maggiore riguarda gli ultimi diciannove versi del canto, non attestati da *P*₂, mutilo dell'ultima carta e della metà inferiore della penultima, né da *P*, frammentario e privo delle ultime pagine. Anche presumendo che Costanza avesse a disposizione entrambe le tirature complete, rimane impossibile stabilire da quale delle due abbia tratto le terzine finali del canto. Non ci sono motivi, invece, di sospettare l'impiego di ulteriori testimoni. Per quanto attiene agli ultimi versi, la lezione di *c* corrisponde a quella dell'unico testimone completo oggi noto del quinto canto, ossia la copia trivulziana del secondo giro di bozze (*M*), ma neppure si può escludere che le pagine perdute di *P*₂ recassero interventi d'autore.

Né il manoscritto forlivese, né la stampa Lampato, ad esso fedelissima, permettono così di colmare con sicurezza la lacuna di *P*₂, perché l'arbitrarietà della curatela di Costanza, autrice di un «complicato ed infedele *puzzle* filologico»,³⁵ solleva più di un dubbio circa eventuali interventi

³⁵ Frassinetti, *Nota al testo*, in Monti, *Il Prometeo*, cit., p. 123, riferisce il giudizio ai ma-

montiani sui diciannove versi caduti. Per questa ragione, ripubblicando il canto sarà opportuno attenersi alla copia trivulziana del secondo giro di bozze, testimonianza del punto di arrivo del lavoro del poeta, benché le correzioni evolutive di P_2 ne attestino ancora l'insoddisfazione. L'ultimo lavoro di lima andrà quindi posto in una fascia separata dell'apparato.

L'edizione più corretta, per quanto non immune da errori, fu allestita da Giovanni Antonio Maggi che, come anticipato, tra il 1839 e il 1842, in disaccordo con l'operato di Costanza, curò per Giovanni Resnati le *Opere di Vincenzo Monti* (d'ora in avanti *R*). Maggi non ebbe diretto accesso alle bozze di stampa, come ha dimostrato la collazione con tutti i testimoni disponibili, compresi il manoscritto vaticano (*v*), l'edizione di Capolago (*T*) e la stampa Lampato. Il testo pubblicato da Resnati presenta nove errori complessivi, otto in comune con *T*, due dei quali sicuramente congiuntivi, *fremendo* per *tremando* (IV 331) e *rumor* per *suonar* (V 82), e come *T* corregge *d'altri* (P_2 , V 270) in *ch'altri*. Tuttavia, la stampa di Capolago reca almeno tre errori separativi rispetto a *R*: *ombrosa* per *ombrata* (IV 328), *muti* per *nudi* (V 178) e *mesti* per *muffi* (V 180), e contamina il testo del quarto canto, mentre *R*, come *v*, rimane fedele alla lezione originaria tramandata dalle bozze.

La presenza di errori congiuntivi comuni a *R* e *T* conferma che Maggi non ebbe a disposizione le bozze, alle quali si sarebbe scrupolosamente attenuto, ma nemmeno si basò sull'edizione di Capolago (1831), come provano i tre errori sicuramente separativi; unica ipotesi possibile con i dati a disposizione è dunque la discendenza dei due da un antigrafo comune.

Quanto al rapporto con il manoscritto vaticano (*v*), la collazione ha mostrato che quando *R* si discosta dalla lezione delle bozze (P_2) concorda con *v* contro *T* soltanto in IV 135 (*questo* per *questi*), ma la coincidenza è poco significativa, perché l'errore potrebbe essere poligenetico. Si può quindi inferire che *R* è solidale al manoscritto, contro le bozze (P_2), soltanto quando questo concorda con *T*, ossia in IV 125 («Che da questa d'Italia a quella fogna» per «[...] e quella fogna») e 147 (*Va trafficando* per *Trafficando va*), e in V 82 (*rumor* per *suonar*).

noscritti allestiti da Costanza per l'edizione Lampato del *Prometeo*, ma la stessa considerazione vale anche per gli ultimi due canti della *Mascheroniana*. Sull'arbitrarietà delle scelte di Costanza, che contrassegnò la curatela dell'intera edizione, vd. anche Giuseppe Izzi, *Monti, Costanza*, in *DBI*, vol. LXXVI (2012), pp. 240-244.

Se i quattro errori congiuntivi condivisi da *T* e *R* e i tre errori separativi di *T* implicano che le due stampe derivano da uno stesso antigrafo perduto (*y*), i tre errori congiuntivi comuni anche a *v* comportano l'esistenza di un altro antigrafo (*x*) da cui devono discendere sia *y* sia il manoscritto, separati dall'errore *fremendo* per *tremando* (IV 331) e dalla correzione di *d'altri* in *ch'altri* (V 270), presenti soltanto in *R-T*. La ricostruzione potrebbe essere inficiata dal caso di *gonne*, lezione erronea sostituita a *gemme* (V 19) sia in *v* che in *T*, ma assente in *R* che censura i vv. 11-27, nei quali Monti denunciava la sottomissione dell'Italia al dominio straniero; tuttavia, in assenza di ulteriori dati, l'ipotesi proposta pare almeno la più economica. Non sorprende che l'edizione Resnati non abbia lezioni comuni alla stampa Lampato, da cui Maggi prese le distanze in disaccordo con l'operato di Costanza.

L'ultima edizione postuma su cui importa concentrare l'attenzione è la fiorentina Le Monnier del 1847 (d'ora in avanti *LM*), curata da Andrea Maffei, che a Monti fu molto vicino a partire dal 1825.³⁶ Il suo allestimento si può ripercorrere attraverso le lettere scambiate tra editore e curatore e sulla base di alcuni documenti preparatori.³⁷ Tra essi, di notevole interesse è soprattutto la «traccia della edizione» inviata da Maffei a Le Monnier con la lettera del 1° agosto 1846;³⁸ una sorta di piano dell'opera valido per i primi due volumi delle poesie (voll. 1-2) e per il sesto di appendice, che

³⁶ Il rapporto tra i due è stato approfonditamente analizzato da Bruni, perché Maffei ebbe parte di primo piano nell'edizione postuma della traduzione della *Pulzella di Orléans*, cfr. Voltaire, *La Pulzella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, Clueb, 2020, 2 voll., vol. I, pp. XXXVI-XXIX.

³⁷ BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio, 28, 162-180 e 35, 170-171, e Documenti, 12, 7, segnalati da Stefania Bozzi, *La «Bassvilliana» di Vincenzo Monti: un contributo per la storia e per il testo*, «Filologia Italiana», IX, 2012, pp. [191]-220; alle pp. 194-195. Le lettere di Maffei a Le Monnier si pubblicano qui in appendice.

³⁸ Lettera di Andrea Maffei a Felice Le Monnier del 1° agosto 1846 (BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio, 28, 168); vd. qui *Appendice*, lett. 6. L'identità tra il documento conservato alla BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12, 7 e il piano dell'opera annunciato da Maffei con la lettera citata del 1° agosto 1846 è garantita da altra lettera di Maffei a Le Monnier, con la quale il curatore avvertiva: «Per solo errore del copista venne omissa il Caio Gracco, il quale nel mio ms. è collocato nel secondo periodo colla data dell'anno 1800, e n'è l'ottavo componimento» (20 ottobre 1846, BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio, 28, 173); vd. qui *Appendice*, lett. 11. La precisazione trova esatto riscontro nell'aggiunta seriore presente sul manoscritto, che tra il sonetto *Per monaca* («Libertà, santa dea madre d'eroi») e l'ode *Per la battaglia di Marengo*, («Bella Italia, amate sponde») inserisce il *Caio Gracco* con la data del 1800.

contiene indicazioni sulle edizioni da cui trarre le opere già edite e la trascrizione di alcuni frammenti inediti, tra i quali i sessanta versi del quinto canto della *Mascheroniana* a cui ho accennato.

Dalla «traccia dell'edizione» si evince che per i primi tre canti del poemetto Maffei suggerì a Le Monnier la fonte delle rispettive *princeps*, mentre per gli ultimi due gli indicò l'edizione Lampato del 1833, che però censura i vv. 11-27 del quinto canto, come la stampa Resnati. Consapevole della lacuna, lo stesso Maffei fece trascrivere nel piano dell'opera i versi mancanti, traendoli dall'edizione di Capolago (*T*), da cui ereditano l'errore *gonne* per *gemme* (V 19).³⁹

Almeno per gli ultimi due canti, tuttavia, Le Monnier non rispettò le istruzioni del curatore e si affidò all'edizione Resnati del 1839 (*R*), di cui riprese gli errori. Gli errori separativi *ombrosa* per *ombrata* (IV 328) e *falciate* per *fiaccate* (V 125) presenti in *T* e assenti in *LM* assicurano che l'edizione fiorentina non discende dalla stampa di Capolago, se non per i vv. 11-27 del quinto canto integrati attraverso la trascrizione procurata da Maffei. Può destare qualche dubbio l'errore *rio* per *rie* in V 142-144 (corsivo mio), «Oh giorno di dolor! giorno d'estreme / Lagrime! e crudo chi cader le vede, / E non le sciuga, ma più *rie* le spreme», presente in *T* e in *LM*, ma non in *R*, che tuttavia potrebbe essere poligenetico.

La stampa Le Monnier, dunque, ha importanza ecdotica soltanto per il frammento inedito del quinto canto, sebbene la sua autenticità possa essere messa in dubbio dalla poca affidabilità di Maffei, «dichiarata a tutte lettere dalle testimonianze incontrovertibili» dei suoi contemporanei, e di recente sottolineata da Bruni in merito al rimaneggiamento della *Pulcella d'Orléans*.⁴⁰ Tuttavia, vista l'assenza di elementi che giustifichino il sospetto di un falso, e la presenza dell'autografo vaticano (*f_v*) che riscontra, almeno parzialmente, la lezione del frammento, mi pare più cauto considerarlo autentico.

In conclusione, si può escludere che la tradizione postuma sia portatrice di varianti montiane non attestate dalla tradizione d'autore oggi nota. Fanno eccezione il frammento del quinto canto edito da Le Monnier e i pochi luoghi dell'autografo di Costanza che si discostano dalle seconde bozze (*P₂*) e non trovano riscontro nelle prime (*P*) per la caduta delle carte. In quest'ultimo caso occorrerà considerare le lezioni come varianti genetiche e registrarle in appa-

³⁹ BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12,7, p. 14.

⁴⁰ Cfr. Arnaldo Bruni, «*Apografi non deteriores?*». Ancora per il testo della *Pulcella d'Orléans del Monti*, «Studi di Filologia Italiana», LIV, 1996, pp. 261-289: p. 263.

rato, confidando nel fatto che almeno nel caso della *Mascheroniana* Costanza non sia intervenuta personalmente sul testo, contaminato e allestito sovrapponendo diversi stadi di elaborazione, ma sempre prelevando lezioni d'autore.

APPENDICE

Si pubblicano di seguito le ventuno lettere inviate da Andrea Maffei a Felice Le Monnier tra il 27 giugno 1845 e il 9 agosto 1847, che consentono di ripercorrere l'allestimento dell'edizione delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, pubblicate in sei volumi dall'editore fiorentino nel 1847.

Il carteggio chiarisce la responsabilità di Maffei, autore anche della prefazione *Sulla vita e sulle opere di Vincenzo Monti* (Prose e poesie, vol. I, pp. [I]-LX; lett. 6), nella curatela dell'edizione, già dichiarata da Marta Marri Tonelli (*Maffei, Andrea*, in *DBI*, vol. LXVII, 2006, pp. 215-220; a p. 217) e ripresa da Arnaldo Bruni (Voltaire, *La Pulcella*, cit., vol. I, p. XLVI, n. 38).⁴¹

Le lettere qui pubblicate, già considerate da Stefania Bozzi (*La «Bassvilliana»*, cit.), sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF) nel Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 162-180, e 35, 170-171.

Si è scelto di pubblicare soltanto le lettere di Maffei perché sono le più interessanti; le responsive di Le Monnier, conservate presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, voll. 3-12, sono messe a frutto nel commento.

1

Milano, 27 giugno 1845

Onorevole Signore

La ringrazio primieramente dell'assunto ch'Ella si prende di farmi pervenire le quattro copie della nota tragedia; e perchè non venga il pacco tra le branche censorie, si compiaccia di farlo consegnare al sig. Amilcare Mazzarella Professore di Filologia e Storia nel Liceo di Mantova.

Lodo il suo divisamento di raccogliere e ristampare le poesie di V. Monti. L'e-

⁴¹ La curatela dell'edizione è stata a lungo attribuita a Giulio Carcano, forse sulla scorta dell'identificazione compiuta da Leone Vicchi, che nel Carcano individuava l'anonimo compilatore della biografia di Monti anteposta alla raccolta e uno dei curatori, insieme a Brighenti, Maggi e Carducci di edizioni di opere montiane (cfr. Leone Vicchi, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano, Morandi [poi] Faenza, Conti, 1879-1887, 4 voll., vol. III, p. 3, n. 3, e p. 31, n. 1).

dizione che ne fece questo signor Resnati è troppo ricca e troppo povera. Ricca di versi, che se pure uscirono dalla mente del poeta ne furono i primi vagiti ed indegni di così grande scrittore; povera poi di tutte le canzoni repubblicane, che, per mio pensiero, sono le più calde ed ispirate. Parmi che nessun altro potrebbe in questo meglio aiutarla di Giambatt.^a Niccolini, unico erede della gloria del Monti; ma dacchè Le piace a me rivolgersi, mi sarà caro di darLe alcuni consigli nel mio passaggio per Firenze sul finir dell'agosto p. v. Quanto alla traduzione inedita, ch'Ella vorrebbe aggiungere alla raccolta, ho gran sospetto che non possa ottenere l'*imprimatur* anche dell'indulgente Censura toscana. Per non privare del tutto l'Italia di magnifici versi, e per soccorrere di qualche denaro un povero parente del Monti, mi era venuto il pensiero di pubblicarla io medesimo, cavandone le molte parti (e per verità le più belle) che vi offendono il costume; quantunque quest'ufficio di norcino mi torni assai rincrescevole. Ma, come dissi, nel venturo agosto intendo di passare alcuni giorni in Firenze e studieremo di concerto il modo di questa pubblicazione.

La prego di ricordarmi all'illustre amico mio Niccolini, a cui tra poco spedirò la mia traduzione del *Wallenstein*; e mi [ra]ffermo pieno di stima, di Lei Onorevole [Signor]e

Devotissimo Servo
Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 162; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul r. della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 3 | LUG. | 1845» - «MILANO | 30 GIU.» - «AFFR.^{TA} FRONTIERA».

Risponde alla lettera di Felice Le Monnier del 13 giugno (BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, vol. III, n. 1264), con la quale l'editore fiorentino proponeva a Maffei la curatela delle *Prose e Poesie di Vincenzo Monti*, pubblicata in sei volumi nel 1847. Il progetto iniziale prevedeva due volumi di *Poesie* e un'appendice di testi repubblicani, ma fu ampliato in corso d'opera con l'aggiunta delle traduzioni dell'*Iliade* e delle *Satire* di Persio (lett. 11) e con due volumi di prose (lett. 12). Per aggirare la Censura, l'appendice fu stampata senza note tipografiche «in terra libera» (BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, vol. IV, n. 1373 e vol. V, n. 1743), ossia a Bastia presso i fratelli Fabiani, con i quali l'editore aveva avviato un «principio di relazione» il 13 giugno 1845 (BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, vol. III, n. 1261).

La «nota tragedia» è probabilmente il *Giovanni da Procida* di Giambattista Niccolini, pubblicata da Le Monnier nel 1844. La stima di Maffei per il tragediografo toscano, conosciuto a Firenze nel 1840, che trova qui riscontro nell'invio della traduzione del *Wellenstein* di Schiller apparsa a Milano presso Pirola nel 1845, affiorerà anche in tutte le lettere successive.

Tra il 1839 e il 1842 Resnati aveva pubblicato a Milano in sei volumi le *Opere di Vincenzo Monti*, curate da Giovanni Antonio Maggi, dalle quali erano esclusi numerosi componimenti del periodo repubblicano, tra cui i poemetti *Il fanatismo*, *La superstizione*

e *Il pericolo*, e la canzone *Per il congresso di Udine*, che Le Monnier pubblicherà nel sesto volume di appendice.

La «traduzione inedita» è senz'altro la *Pulcella d'Orléans*, la cui complicata storia testuale, a lungo oggetto di dibattito, è stata chiarita da Arnaldo Bruni e si può ora ripercorrere in Voltaire, *La Pulcella*, cit.

Il «povero partente del Monti» è forse lo stesso possessore delle note al *Purgatorio* di Dante edite da Biagioli, menzionato alla lett. 11 e identificato da Maffei con Gerolamo dal Lago (cfr. lett. 15).

2

Milano, 31 8bre 1845

Egregio Signore

Io divisava al mio ritorno da Napoli di passare alcuni giorni a Firenze tratto anche dal gran desiderio di rivedere il nostro esimio G. B. Niccolini; ma la mia poca salute e l'ambascia sofferta nel tragitto mi confortarono a ripatriare. Duolmi che nella breve sua dimora in Milano io fossi assente, per cui mi venne tolto il piacere di conoscerla personalmente e parlare insieme del noto argomento. Ora lo farò in iscritto alla meglio giacchè la cosa è assai delicata. Le mie dobbiezze sul concedere o no che il prezioso ms. veggia finalmente la luce non sono ancor superate; giacchè se d'una parte mi stimola a pubblicarlo il sommo vantaggio che da tale pubblicazione ne verrebbe alle lettere, me ne dissuade dall'altra il biasimo nel quale posso incorrere ravvivando un'opera poco morale e posta quasi in obbligo. È però vero che oltre il danno accennato ne soffrirebbe, pel mio rifiuto, un povero parente dell'autore, al quale ho fatto sperare la non tenue somma sperabile da un'opera stupenda e di tanta importanza; ma questa e le altre ragioni non bastano alla mia coscienza; ed inclino assaissimo a tener per sempre sepolto il ms. fra le mie carte. Tuttavia, per non defraudare al tutto l'Italia potrei pubblicare quei brani sui quali non cadono le cisoje della Censura; e se questo temperamento le piace Ella può incaricare qualche persona di qui benevisa ed onesta per istabilirne le condizioni e ritirarne il ms., che potrei anche cedere nella sua integrità stando io sicuro alla sua promessa di non farne un uso diverso dal convenuto. Oltre l'opera ridetta ho pure altre cose inedite e rarissime dello stesso autore, le quali accrescerebbero non poco il pregio della raccolta. Ma di tutto questo è bello trattare a voce e non per lettera, e ciò per buoni rispetti facili ad indovinare. Mi ricordi al sig. G. B. e gli dica che tra non molto gli scriverò ringraziandolo del noto libro che finalmente mi è giunto; ed Ella mi creda

Suo Devotiss.°
Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 163; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 5 | NOV. | 1845» - «MILANO | 2 NOV.» - «AFFR.^{TA} [FRONTI]ERA».

Argomento centrale della lettera è ancora l'opportunità di pubblicare la *Pulcella d'Orléans*. Il «prezioso manoscritto» è probabilmente il testimone in parte autografo di Monti, in parte apografo di Maffei siglato *B* da Arnaldo Bruni, conservato presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, M. M. 718 (già A. 7. 1); cfr. Arnaldo Bruni, *Descrizione e ordinamento dei manoscritti*, in Voltaire, *La Pulcella*, cit., vol. II, p. 9.

I materiali inediti qui offerti per la prima volta a Le Monnier confluiranno nei sei volumi delle *Prose e poesie*, dislocati in diversi luoghi.

Il «noto libro» è il *Giovanni da Procida* di Niccolini (lett. 1).

3

Milano, 21 9bre 1845

Egregio Signore

La sua lettera mi ha trovato a letto per forte reuma alla testa; ed eccoLe la ragione perchè non Le risposi sollecitamente e perchè rispondendole ora, sono assai breve.

Non mi rifiuto di scegliere fra le poesie di Vincenzo Monti quelle che sono veramente degne di quel grande Poeta; ma innanzi tutto mi è d'uopo conoscere di quanti volumi Ella intende che sia la raccolta.

Oltre il ms. di cui Le accennai, le cose inedite ch'io ne tengo non sono molte. Il principio d'un canto del *Prometeo* (circa 60, o 70 versi meravigliosi), alcuni sonetti, e parecchie ottave che fanno parte d'un canto del *Bardo*, già pubblicato ma con orribili mutilazioni. La vita che ne scrisse il celebre Giordani dovrebbe bastare senz'altra prefazione. Al più un avviso al lettore e qualche nota in fine. Siccome fra le poesie liriche ve ne sono di repubblicane (e per verità sono le più belle) non potrei senza incorrere in gravi dispiaceri per le nostre leggi censorie, figurarvi come compilatore, nè tampoco porvi il mio nome. Quanto al noto ms. si contenti *per ora* di pubblicarne un saggio di 200 ottave circa. Ella sa che questa mia fatica è tutta a vantaggio d'un'opera pia, per conseguenza non mi ripugna l'animo di chiederLe io stesso il compenso di ottocento franchi. Trovo poi cosa inutile lo spedirLe il ms. dovendone io stesso farne la scelta, ed imprudente l'affidarlo ai pericoli d'un viaggio. Attendo in proposito una Sua riga per mettermi al lavoro, e mi creda

Suo Devot.^o

A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 164; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Il Sig. Felice Le Monnier | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | [...] | NOV. | 1845» - «MILANO | 22 NOV.» - «AFFR.^{TA} FRONTIERA».

Tra gli inediti posseduti da Maffei era un frammento del quarto canto del *Prometeo* (cfr. Luca Frassinetti, *Nota al testo*, in Monti, *Il Prometeo*, cit., pp. 89-90), che sarà accolto nel sesto volume delle *Prose e Poesie* (pp. 37-40). Le ottave del *Bardo* sono il canto VII e un frammento dell'VIII, già editi da Resnati nel secondo volume delle *Opere di Vincenzo Monti* (pp. 401-413) con l'omissione delle ultime due ottave del settimo canto. Un frammento del canto settimo era stato pubblicato anche da Lampato, *Opere inedite e varie* (vol. IV, pp. [7]-19), sotto il titolo *Pietà filiale* e con l'omissione di alcune ottave che Maffei integrerà nel piano dell'opera delle *Prose e poesie* inviato a Le Monnier (lett. 11).

L'editore fiorentino non accetterà di premettere alla raccolta la biografia di Monti scritta da Pietro Giordani, stampata per la prima volta nel quinto fascicolo dell'*Iconografia contemporanea, ovvero collezione di ritratti dei più celebri personaggi d'Italia*, con data 1830, poi nel fascicolo di febbraio 1830 dell'«Antologia» (pp. 119-121), per cui vd. William Spaggiari, *Pietro Giordani «fiorentino e accademico»*, in *Con operosa modestia. Studi offerti a Vittorio Anelli*, a cura di Enrico Garavelli e Anna Riva, con la Bibliografia degli scritti, Piacenza, TIP.LE.CO, 2020, pp. 3-14. Con la responsiva del 5 dicembre 1845, infatti, Le Monnier affermerà che «Ad una edizione come sarà la nostra nulla dello scritto finora intorno al Monti può essere conveniente» (BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, vol. V, n. 1951). Sarà quindi Maffei a scrivere una biografia da anteporre alla raccolta (lett. 6).

Il «noto ms.» è la traduzione della *Pulcella* (lett. 2).

4

Milano, 18 Xbre 1845

Egregio Signore

L'invito ch'Ella mi fece di scegliere e pubblicare le cose editate ed inedite di V. Monti doveva per molte ragioni piacermi, tanto più che con molto diletto e poca fatica avrei ripieni alcuni fogli della vita e delle opere di quel carissimo che mi fu padre e maestro. Ma gravi considerazioni, che a prima giunta non mi caddero in mente, mi sforzano a dimetterne il pensiero. Dovrei compilare due volumi di versi di V. Monti senza collocarvi i più belli? e questi non sono i più riprovati? Ho letto, dopo l'ultima sua lettera il noto ms., e mi avvidi che non è possibile levarne un dugento ottave innocenti. O pubblicarlo nella sua integrità o lasciarne il pensiero. Ella a questo proposito vorrà dirmi: «or bene, pubblichiamolo intero; Nessuno saprà d'onde io m'ebbi quel ms., nè chi sia lo scrittore della vita». Ma quel

nessuno (dato ancora ch'io facessi tacere il ribrezzo di cui Le scrissi) quel *nessuno*, com'Ella sa dall'*Odissea*, diventa a un bel tratto *qualcuno*, e mi caccia un tizzone negli occhi; poi certe cose le si debbono fare a viso aperto o tralasciarle.

Forse Le parrò volubile, ma voglio più tosto meritarmi questa nota che qualche cosa di peggio.

Mi conservi non per questo la sua buona amicizia e mi creda

Suo Devotiss.^o

A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 35, 170; foglio piegato scritto sul *v* della prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo | Firenze».

Timbri: «[FI]R[ENZ]E | 21 | DIC. | 1845» - «MILANO | 18 DIC.».

Il ripensamento di Maffei dettato dalla paura di compromettersi sarà soltanto momentaneo, come si evince dalla lettera successiva, scritta un mese dopo.

5

Milano, 22 gennajo 1846

Egregio Signore,

Prima di rispondere all'ultima sua volli rileggere il ms. da capo a fondo per vedere se mi riuscisse di cavarne un 150 o 200 ottave irreprensibili; e non trovai la cosa disperata come a prima giunta mi parve. Questa lettura mi determinò a farla paga del suo desiderio, sotto le condizioni accennate nella prima mia lettera così modificate: *Obblighi miei. a)* di porre in fronte all'edizione un discorso sulla vita e sulle opere del poeta, il quale sarà non minore di due fogli, non maggiore di tre. *b)* di stendere una traccia o tessera delle poesie da me scelte, le quali intendo dividere in tre epoche, indicando i capi-versi di quelle già conosciute e trascrivendo per intero le rare o le inedite.

Obblighi di lei. a) di non aggiungere o togliere cosa alcuna così al discorso preliminare come alle note ch'io stimassi necessarie a dichiarazione di qualche passo; e molto meno d'introdurre in qualche parte il mio nome. *b)* di corrispondermi la convenuta somma di ottocento franchi; la quale mi sarà consegnata o in moneta effettiva, o, se più Le piacesse, in cambiale, tratta sopra ditta solvibile di Milano, o a vista od anche a respiro, non più lungo però di tre mesi; e questo al momento

ch'io consegnerò nel tempo prefisso (cioè nella prima settimana del p. v. maggio), tutti gli accennati materiali o nelle Sue mani o in quelle di persona incaricata da Lei.

A queste sole inalterabili condizioni acconsento di prestarle l'opera mia. Se Le gradiscono mi porrò tosto al lavoro che non è tenue, nè breve. Per forti ragioni non posso con mio dispiacere accondiscendere all'altro suo desiderio di aver una copia del noto ms. Altri e con lunga istanza me l'hanno richiesta, ma non giungerò nè giungeranno a smovermi dal mio proponimento.

Attendo un cenno di risposta e mi raffermo con piena stima

Suo Devotiss.° A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 167; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 27 | GEN. | 1846» - «MILANO | 24 GEN.».

Per le ottave della *Pulcella* incluse nel sesto volume della raccolta, pubblicato senza note tipografiche, con luogo di stampa Bastia, vd. Bruni, *Successione e descrizione delle stampe*, in Voltaire, *La Pulcella*, vol. II, pp. 26-28.

Una copia del piano dell'opera strutturato da Maffei è conservata alla BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12,7, segnalata da Stefania Bozzi, *La «Bassvilliana»*, cit., p. 195. Si tratta di un fascicoletto di quindici carte numerate su *recto* e *verso* in cifre arabe in alto a destra da 1 a 24 a partire dalla terza che contiene indicazioni e trascrizioni di testi utili all'allestimento della raccolta. Contrariamente a quanto qui affermato, nel piano dell'opera, e nella stampa, le poesie saranno suddivise in quattro periodi: 1776-1794 (vol. I), 1797-1801, 1801-1811 e 1815-1826 (vol. II).

6

Milano, 1° agosto 1846

Egregio Signore

Alcuni non lieti avvenimenti nella mia famiglia mi hanno stornata la mente così dal suo come da ogni altro affare. A questi attribuisca il mio lungo silenzio. Ora Le annunzio (come già scrissi al nostro esimio signor Giambattista) che l'opera che Le piacque affidarmi è condotta al suo termine e disposta in modo da potersi facilmente stampare. La prefazione occuperà quattro fogli circa della sua raccolta, e due volumi occuperanno le poesie. Qualora poi si voglia aggiungere la magistrale traduzione di Omero e di Persio l'edizione si comporrebbe di tre volumi. Il lavoro fu lungo e difficile ma coronato dalla certezza che questa scel-

ta non solo avanzi e di gran tratto le antecedenti ma sia festeggiata ed accolta con entusiasmo da tutti gli amatori delle buone lettere sì per la vera e corretta lezione delle cose già pubblicate, sì per l'abbondanza e sovrana bellezza delle cose inedite.

Spetta ora a Lei di scegliere una persona di sua piena fiducia, alla quale io possa consegnare la traccia della edizione, e il ms. de' versi inediti, giacchè sarebbe, per molte ragioni, imprudente il servirsi dei soliti mezzi di trasporto. Si compiaccia altresì di farmi sborsare (secondo i patti fra noi convenuti) dalla persona stessa franchi ottocento o in buona valuta o in una cambiale esigibile in Milano entro tre mesi, ma non più tardi. Questa somma è da me destinata a soccorre un parente dell'illustre autore, ed anzi gliene ho anticipata una parte. Mi ricordi affettuosamente al nostro grande poeta, e gli dica che tra poco farò risposta all'ultima sua lettera, la quale mi ha confortato lo spirito oppresso da grave cordoglio. Le rinnovo la mia preghiera d'un inviolabile silenzio, e mi raffermo di Lei, Onorevole Signore

Umiliss.^o Servo
A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 168; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 6 | AGO. | 1846» - «MILANO | 3 AGO.» - «AFFR.^{TA} FRONTIERA».

Troverà realizzazione l'ipotesi qui accennata di aggiungere all'edizione le traduzioni delle *Satire* di Persio (vol. II, pp. 321-394) e dell'*Iliade* (vol. III), assenti dal piano dell'opera (lett. 11). Completeranno la raccolta due volumi di prose (voll. 4-5).

Il «nostro grande poeta» è Niccolini (lett. 1).

7

Milano, 13 agosto 1846

Egregio Signore

Al signor avvocato Enrico Franceschi, amicissimo anzi creatura del nostro illustre signor Giambattista, consegnerò tutti i materiali per la nota edizione, ed egli troverà il modo di farglieli pervenire costà. Di questa brava persona possiamo entrambi fidarci, e così mi levo del capo un grave pensiero. Qualunque proto di mediocre intelligenza potrebbe, secondo la mia traccia, imprendere e finir l'edizione; tuttavia per togliere ogni dubbio che potesse insorgere, sarà bene ch'Ella mi spedisca le bozze (sotto coperta e dirette al sud.^o sig. avv. Franceschi

istruttore dell'Accademia dei Filodrammatici) almeno quelle della prefazione e delle cose inedite, ed io le rimanderò con tutta sollecitudine. Se la gragnola di maggio e la sicità di questa caldissima estate non avessero in quest'anno desolate le mie poche terre verrei io stesso a diriggere l'edizione, ma non posso per ora gittar denaro in viaggi. Io spero ch'Ella sarà soddisfatta del mio lavoro. Se non Le fosse agevole il trovare alcune delle poesie del secondo o del terzo periodo della mia traccia, me ne faccia un motto e le farò trascrivere. Sarebbe poi un bell'ornamento all'edizione il porle in fronte il ritratto dell'autore, non quello tolto da un vecchio ritratto assai poco somigliante, il quale veggiamo in tutte le antecedenti edizioni ma quello ch'io posseggo e che mi venne regalato dall'autore medesimo pochi mesi prima della sua morte. Preziosissima miniatura non tanto per l'eccellenza del lavoro come per la perfetta rassomiglianza.

Quanto al ritratto di Parini si attenga alla incisione del Rosaspina. Ella è ben fortunata d'aver trovato in Giuseppe Giusti l'illustratore della vita e delle opere del nostro grande Lombardo! Non dubito dell'adempimento d'ogni nostra condizione, e principalmente del silenzio, la rigorosa osservanza del quale potrebbe indurmi in seguito ad affidarle l'intero poema.

Attendo un suo riscontro e mi rafferma

Suo devotiss.^o A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 169; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-editore | in | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 18 | AGO. | 1846» - «MILANO | 15 AGO.».

Il ritratto di Monti si trova sul *recto* dell'occhietto del primo volume, contrassegnato dall'indicazione «Da una miniatura esistente in Milano». L'incisione criticata da Maffei è quella anteposta al primo volume delle *Opere di Vincenzo Monti* edito da Resnati nel 1839.

Il ritratto di Parini ornerà l'edizione di *Versi e prose di Giuseppe Parini, con un discorso di Giuseppe Giusti intorno alla vita e alle opere di lui*, pubblicata da Le Monnier entro l'anno e, come suggerito da Maffei, sarà tratto dall'incisione di Rosaspina presente nel primo volume delle *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, 6 voll., uscito a Milano tra la fine del 1802 e l'inizio del 1803; vd. Spaggiari, *Francesco Reina*, cit., pp. 152-153.

L'«intero poema» è la *Pulcella*, di cui Maffei, almeno per il momento, non intendeva concedere la copia integrale (lett. 5).

Milano, 28 agosto 1846

Egregio Signore

In aggiunta all'ultima mia lettera Le do avviso che questo sig.^r Franceschi s'incarica di rimetterLe il noto plico con tutta sollecitudine, ed io non attendo che un cenno di Lei colla cambiale etc. per fargliene la remissione. Nessuna ragionevole difficoltà può sorgere per cominciare e finir l'edizione, giacchè tutto è scritto e disposto con precisione, chiarezza e correzione. La prego di rispondermi tosto, ond'io possa dar corso a questo affare prima della mia gita in campagna, la quale avverrà nel g.^{no} 5 o 6 del prossimo settembre.

Mi ricordi all'immortale nostro amico, e mi creda con piena stima

Suo Devot.^o

A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 170; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Egregio Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 1 | SET. | [...]» - «MILANO | 29 AGO.» - «AFFR.^{TA} FRONTIERA».

6 settembre 1846

Egregio Signore

Non mi faccia il torto di credermi diffidente di Lei. L'avv. Franceschi mi disse che un amico suo partiva per la Toscana al quale avrebbesi con sicurezza potuto consegnare l'involto, ed ecco la ragione che persuadeami a valermi di questo mezzo. Quanto alla cambiale le mie parole non furono che un eco delle sue, nè ho creduto con questo di trafiggere in nulla la sua delicatezza. Glielo ripeto; di questa mia fatica (assai più grave di quello che a prima giunta m'era figurato) io non raccolgo alcun frutto; non di encomio (se pur l'opera ne fosse degna) perchè il mio nome non debbe apparire; non d'interesse, perchè la picciola somma convenuta è destinata a soccorrere un povero parente del grande scrittore. Ora ch'io spero avermi sgravato di quest'accusa, Le significherei ch'io spedirò martedì prossimo, col mezzo della diligenza Franchetti, le note carte dirette a Lei; a queste aggiungerò il ritratto in miniatura di cui Le scrissi, ed un autografo del poeta per farne (ove mai lo credesse opportuno) un *facsimile*.

Ricevuto che avrà questo plico mi spedirà la cambiale diretta a *Riva di Trento Tirolo Meridionale* ove intendo trasferirmi il g.^{no} 12 di questo mese per respirarvi l'aria del Lago di Garda giovevole alla mia salute.

Mi ricordi al nostro sig. Giambattista e mi raffermo con piena stima

Suo Devot.^o

A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 171; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Egregio Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 10 | SET. | 184[6]» - «MILANO | 7 SET.» - «A[FFR.^{TA} FRONTIER]A».

Per il ritratto di Monti, vd. lett. 7. Nonostante la dichiarazione resa da Le Monnier nell'avviso al lettore anteposto al primo volume, «Al secondo volume unisco, per fac-simile, della scrittura dell'Autore, un brano del Canto IV del *Prometeo*», non ho reperito alcun esemplare con il facsimile dell'autografo montiano.

10

Riva di Trento, 21 settembre 1846

Egregio Signore

Il plico fu consegnato alla Diligenza Franchetti un giorno dopo quello che nella mia lettera Le aveva annunciato, ed a quest'ora (lo spero almeno) sarà pervenuto alle sue mani. Me ne faccia un cenno per mia tranquillità dirigendo la lettera a Milano. Non mi diffondo perchè parte il procaccio, e mi raffermo colla stima consueta di Lei

Devotiss.^o

Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio, 28, 172; foglio piegato scritto sul *r* della prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «Riva 22 Sett.» - «FIRENZE | [...] | 184[6]».

Milano, 20 8bre 1846

Egregio Signore

Ritorno in questo punto dalla campagna, e raccolgo, con sommo piacere, dalla sua lettera, che il plico Le sia finalmente arrivato. Colla cambiale di franchi 800 esigibile nel p. v. gennajo, acchiusa nel 2° suo foglio, restano definite fra noi le cose d'interesse.

Ora m'affretto a rispondere alle sue domande. Per solo errore del copista venne ommesso il *Caio Gracco*, il quale nel mio ms. è collocato nel Secondo Periodo colla data dell'anno 1800, e n'è l'ottavo componimento. Per errore egualmente del copista non venne indicato che il frammento inedito della *Mascheroniana* vuolsi stampare dopo la cantica, precisamente come il frammento della *Bassvilliana*. Un altro errore fu quello d'indicare come cinque i sonetti sulla rigenerazione della Grecia mentre il Monti non ne scrisse che soli quattro. Il Lampato, editore in quel tempo degli Annali Universali, ebbe da me il ms. del canto inedito del *Bardo*, e fu il primo a pubblicarlo, meno le ottave che nell'indice ho notate come inedite; nè io comprendeva come il Resnati abbia potuto procacciarsene alcune e metterle nella sua raccolta. Giacchè dunque sono conosciute le ometterei finendo il canto colla ottava: *Oh Malvina! al cader delle versate* etc. lasciando quella: *Ma de' suoi cari, o mio Melampo, degni di ricordanza* etc. e le successive, le quali ottave, secondo il mio avviso, raffreddano non poco la pietosa istoria narrata di sopra. Al ricevere delle bozze porrò la nota di cui mi parla. La trovo anch'io necessaria per avvertire il lettore che la scelta di queste poesie è frutto di lunga meditazione, e fatta da un amico della gloria vera del Monti. Lodo ed approvo la sua intenzione così di aggiungere le maravigliose traduzioni di Omero e di Persio, come di fare anche una scelta giudiziosa delle prose, nella quale potrò non poco giovarle. Ho fermo di rivedere nella futura quaresima codesta bella città e soddisfare il mio desiderio ardentissimo d'abbracciar il grande nostro scrittore, e caro amico mio G. B. Niccolini; e così potremo in questo argomento parlare a nostro buon grado. Mi creda pieno di stima e di affezione

Suo devotissimo Servo

A. Maffei

P. S.

S'Ella non riesce a trovare le poesie repubb.^e le farò trascrivere e le manderò.

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 173; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | a | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 24 | OTT. | 184[6]» - «MILANO | 21 OTT.» - «AFFR.^{TA} FRONTIERA».

Le osservazioni sugli errori del copista trovano riscontro nel piano dell'opera conservato alla BNCF (lett. 5), che si configura così, senza dubbio, come il manoscritto inviato da Maffei l'8 agosto 1846 («martedì prossimo», lett. 9), insieme ad altre carte necessarie all'edizione.

Il *Caio Gracco* entrerà con la data del 1800 nel secondo volume, come quinta opera del *Secondo periodo* (pp. 11-82); i frammenti della *Bassvilliana* e della *Mascheroniana* verranno collocati secondo le indicazioni qui fornite da Maffei, rispettivamente alle pp. 265-266 del primo volume, e alle pp. 125-127 del secondo. I quattro sonetti *Sulla rigenerazione della Grecia*, ascritti al 1822, occupano le pp. 299-301 del primo volume.

A differenza di quanto suggerito da Maffei, le ottave del *Bardo*, ossia il canto VII e un frammento dell'ottavo (vd. lett. 3), saranno pubblicate nel secondo volume delle *Prose e Poesie* di seguito ai sei canti già editi (pp. 163-239), senza alcuna omissione.

12

Milano, 18 9bre 1846

Egregio Signore

Come Le scrissi nell'ultima mia lettera, era mio divisamento di accennare nella prefazione, o per nota o per giunta, le ragioni della scelta; e su questo siamo d'un medesimo avviso. Lodo la sua intenzione di pubblicare anche un volume di prose, omettendo però la *Proposta* per non rimestare vecchie ed odiose quistioni. Amerei tuttavia di fare un'eccezione per quella specie di commedia, nella quale i nostri primi scrittori sono citati al tribunal della critica [per] esporre le loro querele contro i loro copisti e storpiatori; componimento, al parer mio, non pur degno del Monti, ma vero modello di stile comico. Anche il *Dialogo* di Taddeo e la lettera a Saverio Bettinelli, piene di sali attici e d'una satira ora pungente ora gioconda, non si vogliono abbandonare. Una scelta giudiziosa delle lezioni e delle lettere potrebbe chiudere il volume. Quando poi, con qualche picciolo sacrificio, Ella volesse dar pregio maggiore a questo libro, eccole il modo. Quel povero parente del gran poeta, di cui parmi averLe parlato, possiede in parte le *veglie* o gli *studj* sulla *Divina Commedia*, dico in parte, giacchè l'opera intiera è stata, com'è noto, sventuratamente perduta. Ella sa quanto fosse l'amore del Monti pel sacro poema e di quanto interesse ed utilità potrebbero essere tali scritti. Se dunque Le piacesse d'illustrarne la nuova raccolta me ne faccia motto e tratterò in nome Suo col possessore per la cessione del ms. Uomo onesto ed a me affezionatissimo non farà indiscreta domanda.

Mi ricordi al grand'uomo, e in attenzione d'un su gentile riscontro mi raffermo

Suo Devotiss.° Servo
Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 174; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le-Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 22 | NOV. | 18[46]» - «MILANO | 19 NOV.»

È qui il primo cenno alla possibilità di inserire nell'edizione anche una scelta di prose, che occuperà i voll. IV e V della raccolta. La *Proposta* verrà omessa, mentre saranno accolti le *Lezioni di eloquenza*, la *Lettera all'abate Saverio Bettinelli* (vol. IV, pp. 1-185 e 187-252), il *Dialogo di Matteo giornalista*, *I poeti dei primi secoli della lingua italiana* («quella specie di commedia») e una selezione di lettere, rispettivamente alle pp. 141-200, 201-380 e 383-472 del quinto volume.

Anche l'offerta del commento manoscritto al *Purgatorio* di Dante avrà seguito e le note montiane entreranno nel quarto volume con il titolo *Postille al commento del Biagioli sul Purgatorio di Dante, dal primo al XIII canto* (pp. 365-422). La *Divina commedia di Dante Alighieri col commento di G. Biagioli* fu stampata per la prima volta nel 1818-1819 a Parigi presso Dondey-Dupré, poi a Milano da Giovanni Silvestri nel 1820-1821.

13

Milano 10 Xbre 1846

Egregio Signore

Ho tardato rispondere all'ultima Sua perchè volli leggere colla meditazione dovuta i frammenti inediti di V. Monti dei quali Le ho scritto. Sono essi note ed osservazioni critiche sul com[m]entario alla *Divina Commedia* del Biagioli incominciando dal primo al vigesimo terzo canto del *Purgatorio*. Le postille alle altre due cantiche vennero sventuratamente distrutte. Il Pirola editore delle mie opere, a cui feci esaminare il ms., mi disse che vi sarebbe la materia per sei o sette fogli di stampa non computando le glosse del Biagioli; e quasi il doppio calcolando queste pure. Dirò qualche cosa sul merito dello scritto. La prosa del Monti, a parere di molti, non è meno bella della poesia per una certa vivacità disinvolta e pei frizzi acutissimi che ad ogni tratto s'incontrano. In questi preziosi frammenti tali pregi riboccano, e per giunta vi sono nuove e profonde interpretazioni di parecchi passi oscuri o frantesi del *Purgatorio*, scritte con mirabile evidenza e sparse di quella splendida bile, la quale rese singolare lo stile del Monti. Il ms. è posseduto da un parente del poeta, come parmi averle già detto, e gli fu ora richiesto da chi vor-

rebbe in una edizione del Dante ingemmarne un nuovo commento. È tanta però l'affezione ch'egli mi porta da darmene la precedenza, tanto più che lo scritto, per le molte cancellature, è difficile a rilevarsi da chiunque non sia pratico, come io sono, di quel carattere. Qualora dunque a Lei piacesse di pubblicare nella raccolta prose inedite come poesie (del che io sono affatto indifferente) non ha che farmene motto, e mi darò volentieri la briga di ordinare e far trascrivere il ms.

Quanto al compenso il proprietario mi dà l'arbitrio di fissarlo io medesimo; cosa che m'imbarazza non poco. Trecento franchi non sarebbero certo grave cosa per uno scritto inedito di tanto interesse, e quando Ella pure sia del mio avviso mi incarico di persuadere anche il possessore, e di stringere senz'altro il contratto. Per ragioni gravissime, che a voce Le dirò, non potrei per cosa del mondo inserire nella raccolta il nome mio. Ma questa raccolta andrà sopra ad ogni altra sì per la savia eletta dei componimenti (mi perdoni l'aggiunto orgoglioso) e sì per le rime e per le prose inedite (dato che queste ultime vi sieno). Lettere inedite non ne ho trovate. Tutto l'epistolario cadde nelle mani della contessa Perticari, la quale morendo lo ha legato, se non erro, alla biblioteca di Ferrara. Io ne posseggo non poche ma parlano di cose troppo intime e famigliari per essere pubblicate. Attendo le bozze della prefazione alla quale aggiungerò le ragioni della scelta; ed aspetto anche le determinazioni di Lei pel ms. di cui sopra. Mi raffermo pieno di stima

Suo Devot.^o Servo
A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 176; foglio piegato scritto su entrambe le carte.
Priva di indirizzo.

Non risulta che Costanza abbia legato alla Biblioteca di Ferrara le lettere del padre in suo possesso, mentre è nota «la volontà di lasciare erede di gran parte del suo patrimonio il convento delle Orsoline», dove aveva insegnato per un breve periodo nel 1836. Il desiderio, tuttavia, non poté essere rispettato, perché Costanza morì senza fare testamento; cfr. Izzì, *Monti, Costanza*, cit., pp. 240-244, da cui si è citato.

Milano, 14 Xbre 1846

Egregio Signore

A quest'ora Le sarà giunta la mia lettera in piena risposta della pregiatissima sua. La prego di farmi motto se creda o non creda di pubblicare la prosa inedita

di V. Monti, della quale Le scrissi; giacchè l'attual possessore vorrebbe (caso che a Lei non convenisse) disporre altrimenti. Vedrò molto volentieri il manifesto, e La ringrazio del suo delicato procedere, del quale non ho mai dubitato.

Se la mia lettera (ciò che non credo) non Le fosse arrivata mi farò sollecito di rin[n]ovargliene il contenuto.

Mi ricordi al nostro esimio Giambattista, e senza più mi raffermo con piena stima

Suo Devotiss.^o

A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 165; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Editore-Tipografo | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 20 | DIC. | 184[...]» - «MILANO | 16 DEC.» - «AFFR.^{TA} FRON-TIERA».

La «prosa inedita» sono le note al *Purgatorio* di Dante curato da Biagioli (lett. 12-13).

15

Milano, 20 Xbre 1846

Egregio Signore

Le scrivo dal letto in cui mi tiene confitto da parecchi giorni una forte infreddatura, e per ciò sarò breve. L'avviso al lettore che Le piacque mandarmi mi pare ben pensato e bene scritto. Vi aggiunti una postilla, la quale (ne sono certo) avrà l'approvazione sua. La morale e la verità la esigevano. Quanto alla riduzione del compenso per l'acquisto del commento inedito ai 23 canti del *Purgatorio* non ne ho fatto ancor cenno al proprietario, e dirò candidamente non mi regge l'animo di costringerlo a cederlo a prezzo sì tenue, tanto più che sarebbe a suo carico la spesa del copista. La prego adunque di lasciarmi in questo affare neutrale, e di scrivere Ella stessa al possessore: signor Gerolamo dal Lago Milano. Se i duecento franchi gli parranno bastanti, tanto meglio; altrimenti cancelli dall'avviso la promessa ch'Ella vi fa di quella prosa inedita. Io poi, per facilitare la cosa e per soddisfare ad un mio desiderio, mi offrirei di sborsare la picciola somma dei cento franchi qualora a Lei piacesse di spedirmi in Milano una copia completa della bellissima Collezione da Lei pubblicata; e su questa proposizione attendo in breve una Sua risposta.

Ora vengo alle informazioni da Lei desiderate sul merito dell'abbate Sartorio. Io non conosco questo signore di persona, ma la voce pubblica lo dice buono e

coltissimo. La sua scrittura non è certo nè calda, nè molto efficace, ma corretta e sapiente, e meglio adatta agli argomenti filosofici che ai letterarj. In una parola il Sartorio non è scrittore di primo rango, ma non guasta mai la materia ch'egli im- prende a trattare. Tanto per norma di Lei. Mi raffermo con piena stima ed amicizia

Devotiss.^o A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 177; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 26 | DIC. | 1846» - «MILANO | 23 DIC.» - «AF[FR.^{TA} FRON - T] IERa».

Non ho trovato riferimenti a un legame di parentela tra Monti e l'avvocato Gerolamo dal Lago (1819-1893), definito da Maffei «povero parente del Monti» (lett. 1) e ancora «Quel povero parente del gran poeta» (lett. 11). Nato a Cles, come il padre di Maffei, fu tra i protagonisti dei moti del '48, inviato in Trentino dal governo provvisorio di Milano «con il compito di osservare la situazione; informare della stessa; invitare i governi provvisori che vi fossero ad aderire a quello di Milano per “stabilire l'unità italiana”» (Umberto Corsini, *Il Trentino nel secolo Decimonono*, Roma, Manfrini, 1963, p. 373).

Michele Sartorio, studioso di storia e di letteratura, collaboratore dell'«Indicatore» di Giacinto Battaglia, fu in rapporto con Niccolò Tommaseo, che tra il 1829 e il 1837 scrisse per la stessa rivista (Fabio Danelon, *Per il rapporto tra Tommaseo e l'industria culturale milanese. La collaborazione all'«Indicatore» (1829-1837)*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Rovereto 3-4 dicembre 2007, a cura di Mario Allegri, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, 2010, pp. 41-60, a p. 50). Nel 1840, con l'amico Cesare Cantù aveva pubblicato *Lombardia pittoresca, o Disegni di ciò che la Lombardia chiude di più interessante per le arti, la storia la natura*, Milano, Ubicini, 2 voll. Dal 1849 sarà preside del Ginnasio Civico di Genova.

20 Xbre 1846

Egregio Signore

Appena sigillata e partita l'ultima mia lettera a Lei diretta, fui visitato dal possessore del ms., al quale ho dato a leggere il [suo] foglio; e per venire alle corte egli ne consentirebbe la edizione e la proprietà anche al prezzo di ducento franchi, oltre la picciola spesa del copista, semprechè questa somma gli venga sborsata alla consegna della copia (da me collaudata) dell'autografo. Parmi dunque che le difficoltà siano

tolte; ed aspetto l'approvazione di Lei per dirigere il copista in questo lavoro. S'ella crede anticiperò io stesso i franchi duecento al possessore, ed Ella potrà farmeli rientrare, alla scadenza degli altri ottocento, da questo sig. Turati Suo corrispondente.

Mi raffermo di nuovo

Suo Devot.^o A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 175; foglio piegato scritto sul *r* della prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Editore - Tipografo | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 26 | DIC. | 1846» - «MILANO | 2[3] DIC.» - «A[FFR.^{TA} FRONTIER]A».

Si corregge «tuo foglio» in «suo foglio» come probabile svista, dal momento che Maffei si rivolge a Le Monnier sempre con il *lei*.

Sul rapporto tra «l'affermato libraio di Milano», Carlo Turati, e Felice Le Monnier, vd. Cosimo Ceccuti, *Le Monnier. Un editore del risorgimento*, Introduzione di Giovanni Spadolini, Milano, Luni, 2022, pp. 219-220.

17

Milano, 7 gennaio [1847]

Caro Signore

Do sollecita ma breve risposta alla sua lettera perchè sono malato e lo scrivere mi affatica.

Nello scegliere le migliori fra le poesie del Monti mi sono proposto di escludere tutte quelle che non toccano l'eccellenza. *L'entusiasmo malinconico*, la *Passione di N. S.* e il *Pellegrino apostolico* sono lodati nel discorso preliminare perchè contengono il germe del nuovo genere di poesia, che produsse il mirabile poemetto *Sulla Bellezza dell'Universo* e più tardi le immortali cantiche *In morte di Ugo Bassville* e di *Mascheroni*. Ora o bisognava dar completa la raccolta delle poesie del Monti, o eleggere fra queste i frutti della matura sua mente anzi che gli anni, le sventure e la malattia ne infiacchissero la potenza. Ma queste idee verranno sviluppate nella nota e giunta al discorso. La prego adunque di attenersi fedelmente alla mia traccia senza affogare la bella canzone la *Prosopopea di Pericle* in un mare di erudizione, e senza aggiungere all'*Aristodemo* i versi rifiutati dall'autore.

Quando mi perverranno le bozze del discorso darò ragione sulle altre avvertenze. In tanto farò diligentemente copiare il commentario sul *Purgatorio* e lo consegnerò (qualora io stesso non venga) al mio amico Verdi, il quale si recherà

costi sulla fine del febbraio v. Parmi che in una mia lettera Le indicassi quali prose, secondo il mio avviso, potessero scegliersi per la raccolta. Quanto alle lettere inedite che il Resnati e il m.se Trivulzi posseggono, La prego rivolgersi ad altra persona. S'io ne facessi richiesta sarebbe lo stesso che il palesarmi direttore di questa nuova edizione, cosa che per molte e gravi cagioni io debbo con ogni studio evitare. Il sig. Sartorio non è altrimenti abate com'io supposi; ha nome Michele ed è ammogliato. Non credo per altro d'avermi ingannato nel dirlo buono ed onesto scrittore se non cima d'ingegno. Mi ricordi con affetto e riverenza all'illustre Niccolini e mi raffermo

Di Lei Devot.^o [...]

Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 166; foglio piegato scritto sulla prima carta e sul *r* della seconda.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 19 | GEN. | 18[...]» - «MILANO | 9 GEN.» - «AF[F.^{TA} FRONT]IERA».

Si corregge il *lapsus* «1846» in «1847» per il cenno alla trascrizione del commento al *Purgatorio* di Dante, avviata in seguito all'acquisto del manoscritto da parte di Le Monnier (lett. 13-16).

Gli apprezzamenti a *L'entusiasmo malinconico*, la *Passione di N. S.* e al *Pellegrino apostolico* si leggono alle pp. ix-x e xii del primo volume, ma i componimenti non entrano nella raccolta, né erano previsti nel piano dell'opera. Maffei risponde qui a una sollecitazione di Le Monnier, che il 3 gennaio 1847 chiedeva ragione dell'apparente contraddizione tra la citazione dei componimenti nell'introduzione e la loro omissione dall'edizione (lett. di Felice Le Monnier a Andrea Maffei, BNCF, Fondo Le Monnier, Copialettere, vol. 9, n. 6). Il «mare di erudizione» sono le note dell'edizione Resnati alla *Prosopopea di Pericle* (*Opere di Vincenzo Monti*, Milano, Resnati, 1839-1842, 6 voll., vol. I, pp. 89-94 e 421-422), che pubblicano integralmente la prima redazione del testo, apparsa nei *Voti quinquennali celebrati dagli Arcadi nel Bosco Parrasio ad onore della santità di nostro signore papa Pio VI*, [nella Stamperia Salomoni, 1779]; per la datazione cfr. Vicchi, *Vincenzo Monti*, cit., vol. I, p. 305, n. 1. Maffei, più sbrigativo, si limitò a riprendere l'*incipit* della prima nota: «Fu scritta per consiglio di Ennio Quirino Visconti e collocata nel Museo Vaticano in una tavoletta dietro il busto di Pericle», trascritta nel piano dell'opera (BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12,7) e stampata identica da Le Monnier (*Prose e Poesie*, vol. I, p. 14).

Per Michele Sartorio, vd. lett. 15.

L'amicizia con Giuseppe Verdi risale al marzo 1842, quando Maffei invitò il compositore nel proprio salotto di Milano, reduce dallo «strepitoso successo alla Scala del *Nabucco*». Da quel momento Verdi divenne «uno degli ospiti più assidui e affezionati di casa Maffei» (Tonelli, *Maffei, Andrea*, cit., p. 216). Sul rapporto tra i due vd. Marta Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo civico di Riva del Garda, 1999.

Le lettere ottenute da Giorgio Teodoro Trivulzio (1803-1856) e forse da Giovanni Resnati

permisero a Le Monnier di arricchire la propria edizione di sette inediti, tra cui quattro lettere di Monti a Gian Giacomo Trivulzio e una a Filippo Maffei, padre di Andrea (vol. V, pp. 458-465). Le altre lettere presenti nell'edizione fiorentina sono tratte dal sesto volume delle *Opere di Vincenzo Monti* pubblicate da Resnati (Milano, 1842), di cui rappresentano una selezione.

18

5 febbraio 1847

Egregio Signore

Ho ricevute ed esatte le due cambiali ch'Ella mi acchiuse nella sua lettera del 27 gennajo p. p. e Le rimetto l'antecedente in data 13 ottobre 1846, com'Ella desidera. Essendo in questa espressa la somma di franchi 800 *effettivi*, il cambio della moneta, secondo mi dice un negoziante, non va soggetto ai mutamenti della moneta abusiva ed è regolato dalla tariffa, la quale appunto ragguaglia la somma indicata dei f.^{chi} 800 in quella delle aus.^e £ 919.53 esposta da Lei.

Giunsi finalmente a deciferare le preziose postille al commento sul *Purgatorio* del Biagioli, e la fatica non fu picciola. Stimando inutile il far trascrivere le glosse del comentatore feci indicare il numero e la parola incipiente con tal precisione da non poter cadere in errore. Ad ogni modo ne vedrò io stesso le bozze; ma di questo e d'altre cose concerteremo insieme alla mia venuta in Firenze, la quale io spero sicura, purchè la mal ferma salute non me lo vieti. Il sig. Franceschi non ha ricevute fin ora le note prove di stampa. Per non perder tempo Ella potrebbe spedirle senz'altro alla mia direzione sotto fascia. Mi ricordi al nostro esimio Giambatt. e mi creda pieno di stima di Lei

Devot.º

Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 178; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «MILANO | 4 FEB.» – «FIRENZE | 7 | FEB. | 1847».

Per la difficoltà di lettura delle note al *Purgatorio*, vd. lett. 13.

L'avvocato Enrico Franceschi è il consueto intermediario per il recapito dei materiali necessari all'edizione (cfr. lett. 7).

Milano, 20 marzo 1847

Caro Signore ed Amico

Il mio subito e misterioso richiamo a Milano fu cagionato da una notizia dolorosissima al mio cuore. Il mio zio paterno p. Giuseppe Maffei, autore della *Storia letteraria italiana*, è gravemente ammalato e quasi sfidato dai medici. Per non affliggermi nel mio viaggio si attese la mia venuta a darmi la tristissima nuova, e dopo domani parto per la Baviera con poca speranza di trovarlo ancora in vita. Quantunque profondamente conturbato ho confrontato il ms. del *Prometeo* colla edizione Resnati, nè vi trovai variante notevole. Feci anche parola al mio amico Giulio Carcano per la scelta e la illustrazione delle opere del Verri, e ne assume volentieri l'incarico. Nessuno meglio di lui può essere addatto a questo lavoro; ed Ella può mettersi con esso lui in corrispondenza. Le acchiudo le due note per l'appendice etc. ed un autografo del Monti del quale potrà giovare per far incidere il *facsimile*.

Mi ricordi con ogni parola d'affetto e di reverenza all'immortal Niccolini ed amico

Il Suo A. Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 35, 171; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 2[...] | MAR. | [...]» - «MILANO | 20 MAR.».

Giuseppe Maffei aveva curato la *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua fino al secolo XIX*, pubblicata per la prima volta a Milano nel 1825. Fu la sua opera «di maggior impegno [...], e che giustifica la sua presenza in tutti i manuali di storiografia letteraria, mettendo peraltro in secondo piano il ruolo non secondario da lui svolto come rappresentante dell'interscambio culturale tra area italiana e area tedesca dell'Impero». Contrariamente a quanto temuto dal nipote, morirà a Monaco il 5 maggio 1858; vd. Marta Marri Tonelli, *Maffei, Giuseppe*, in *DBI*, vol. LXVII (2006), pp. 239-240: p. 240.

Giulio Carcano era allora vicebibliotecario della Biblioteca Braidense di Milano; dopo il rientro dal Canton Ticino, dove si rifugerà in seguito alla disfatta di Novara del 1849, curerà per Le Monnier la *Storia di Milano* (1851, 2 voll.) e gli *Scritti vari* di Pietro Verri (1854, 2 voll.); su di lui, vd. Renzo Negri, *Carcano, Giulio*, in *DBI*, vol. XIX (1976), pp. 740-742.

Sul *Prometeo* vd. nota alla lett. 3, per il facsimile dell'autografo montiano vd. lett. 9.

7 aprile 1847

Egregio Signore

Eccole la breve prefazione e l'avvertimento da Lei desiderati. M'avveggo d'aver detto anche troppo, e dio voglia che per amore d'appagarla non incontri dispiaceri, o qualche cosa di simile. Vivo per altro sicuro ch'Ella di proprio arbitrio non aggiungerà sillaba che risguardi il compilatore, e principalmente il ritratto; e questa sicurezza mi viene così dalla sua promessa come dalla sua probità. Chiudo la lettera per non farle ritardare un giorno di più gli avvisi che a Lei premono, e sempre più mi raffermo con vera stima ed amicizia

[...]

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 179; foglio scritto sul r.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo-Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 13 | APR. | 1847» - «MILANO | 10 APR.» - «A[FFR.^{TA} FRONTIER]A».

La «prefazione» e l'«avvertimento» sono l'*Avvertimento dell'editore* e l'*Avvertenza* che precede i *Frammenti inediti della Pulcella d'Orléans* (p. [59]), entrambi nel sesto volume (BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12, 7). La preoccupazione di non comparire come curatore dell'edizione, già più volte manifestata da Maffei, diventa più pressante per la natura compromettente dei componimenti stampati nell'ultimo volume, che oltre ai frammenti della *Pulcella*, ritenuta «poco morale» (lett. 2), raccoglie i tre poemetti rivoluzionari, *Il Fanatismo*, *e La superstizione* e *Il Pericolo*, la canzone *Per il congresso di Udine*, l'*Inno per l'anniversario del supplizio di Luigi XVI* e la cantata *L'asilo della verità* dedicata a Eugenio de Beauharnais.

9 agosto 1847

Caro Signore ed Amico

Giulio Carcano, prima di partire per la Svizzera, mi consegnò l'acchiusa incaricandomi di spedirgliela e lasciandomi arbitro di stabilire il compenso per lavoro sui Verri, ma colto da male agli intestini, di cui tuttavia non sono libero, fui costretto a starmene per molti giorni a letto. Ecco la causa dell'indugio.

Per dire il vero mi trovo molto imbarazzato nel pronunciare una cifra, giacchè mi tira da un lato il desiderio di risparmiarle una spesa soverchia, e dall'altro il timore di avvilire con troppo tenue proposta la dignità d'un ottimo scrittore qual è Giulio Carcano.

Ma dacchè pur debbo proferire una sentenza, parmi, che stante la fatica che

il Carcano dovrà mettere in questo lavoro, e il tempo e la diligenza, parmi, dico, che seicento o almeno cinquecento franchi non siano di troppo. In questo limite stabilisca Ella stessa la mercede.

[N]on ho tuttavia ricevuto il Monti, nè il *Filippo Strozzi*, che il nostro gran Niccolini mi ha gentilmente regalato; e ch'io desidero leggere con intollerabile impazienza. Le stringo affettuosamente la mano, ed aspetto un cenno di risposta.

Il suo Devot.^o
Servo ed amico
Andrea Maffei

Aut. presso la BNCF, Fondo Le Monnier, Carteggio 28, 180; foglio piegato scritto sulla prima carta.

Fuori: «All'Onorevole Signore | Felice Le Monnier | Tipografo Editore | Firenze».

Timbri: «FIRENZE | 14 | AGO. | 1847» - «MILANO | AGO 11» - «AFFR.^[TA] FRO]NTIERA».

Sulla curatela delle opere di Pietro Verri proposta a Giulio Carcano, vd. lett. 19.

Oltre all'edizione montiana, Maffei aspettava il *Filippo Strozzi, tragedia di G. B. Niccolini, corredata d'una vita di Filippo e di documenti inediti*, appena pubblicata da Le Monnier.

Riferimenti bibliografici

Dizionario Biografico degli Italiani [DBI], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, 100 voll.

Epistolario di Vincenzo Monti, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, 6 voll.

Gianluca Albergoni, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato: vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Liliana Balzaretti, *Villa Amalia*, Como, a cura del Consiglio provinciale, 1964.

Giovanni Biancardi, *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1815-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2015, pp. 155-169.

- Stefania Bozzi, *La «Bassvilliana» di Vincenzo Monti: un contributo per la storia e per il testo*, «Filologia Italiana», IX, 2012, pp. [191]-220.
- Arnaldo Bruni, «*Apografi non deteriores?*». Ancora per il testo della *Pulcella d'Orléans del Monti*, «Studi di Filologia Italiana», LIV, 1996, pp. 261-289.
- Alberto Cadioli, *Ritratti di Parini in versi*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, 2-3, 1999, pp. 133-162.
- Un "alter ego" nascosto di Vincenzo Monti. Giovanni Antonio Maggi*, in «*Fatto cigno immortal*». Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento, Atti del Colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana (Roma), Vecchiarelli, pp. 17-34.
- Cosimo Ceccuti, *Le Monnier. Un editore del risorgimento*, Introduzione di Giovanni Spadolini, Milano, Luni, 2022.
- Umberto Corsini, *Il Trentino nel secolo Decimonono*, Roma, Manfrini, 1963.
- Fabio Danelon, *Per il rapporto tra Tommaseo e l'«industria culturale» milanese. La collaborazione all'«Indicatore» (1829-1837)*, in *Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione*, Atti del Convegno internazionale di studi, Rovereto 3-4 dicembre 2007, a cura di Mario Allegri, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, 2010, pp. 41-60.
- Antonino De Francesco, *L'Italia di Bonaparte: politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni: 1796-1821*, Torino, UTET, 2011.
- Luca Frassinetti, *Vincenzo Monti. I testi, i documenti, la storia*, Pisa, ETS, 2009.
- Francesco Gianni, *Proteone allo specchio. Risposta prima*, s.n.t [ma Milano, Tipografia milanese, 1801].
- Francesca Gorreri, *Il testo della Mascheroniana*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. 401-447.
- Giuseppe Izzi, *Monti, Costanza*, in *DBI*, vol. LXXVI (2012), pp. 240-244.
- Giuseppe Lattanzj, *In morte di Lorenzo Mascheroni cantica di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.
- In morte di Lorenzo Mascheroni canto secondo di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.
- In morte di Lorenzo Mascheroni canto terzo di G. Lattanzj colle stesse iden-*

- tiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.
- Marta Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Museo civico di Riva del Garda, 1999.
- Maffei, Andrea*, in *DBI*, vol. LXVII (2006), pp. 215-220.
- Maffei, Giuseppe*, in *DBI*, vol. LXVII (2006), pp. 239-240.
- Vincenzo Monti, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, Ravenna, Longo, 1998.
- Opere varie del cavaliere Vincenzo Monti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825-1827, 8 voll.
- Prose e poesie di Vincenzo Monti*, Firenze, Le Monnier, 1847, 6 voll.
- Il Prometeo. Edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001.
- Renzo Negri, *Carcano, Giulio*, in *DBI*, vol. XIX (1976), pp. 740-742.
- Ippolito Pindemonte, *Lettere a Isabella*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000.
- Lauro Rossi, *Lattanzi, Giuseppe*, in *DBI*, vol. LXIV (2005), pp. 19-22.
- Maria Giovanna Sanjust, *Appunti sulla redazione della Mascheroniana di Vincenzo Monti*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1983.
- Andrea Scardicchio, *Tumulti e insurrezioni nel principato di Vincenzo Monti. La polemica con Francesco Gianni (con documenti inediti)*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. [283]-336.
- William Spaggiari, *Francesco Reina editore del Parini*, in *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 133-172.
- Pietro Giordani «fiorentino e accademico»*, in *Con operosa modestia. Studi offerti a Vittorio Anelli*, a cura di Errico Garavelli e Anna Riva, con la Bibliografia degli scritti, Piacenza, TIPLE.CO, 2020, pp. 3-14.
- Leone Vicchi, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Fusignano, Morandi [poi] Faenza, Conti, 1879-1887, 4 voll.
- Voltaire, *La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, Clueb, 2020, 2 voll.

*Un'edizione milanese della traduzione in latino dei
Sepolcri di Ippolito Pindemonte*
Viola Bianchi

Presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, si conserva il fondo archivistico di Felice Bellotti (1786-1858), letterato milanese noto soprattutto per le traduzioni degli antichi tragici greci, ma anche poeta e tragediografo egli stesso.¹ Poco centrale negli studi letterari contemporanei, la figura di Bellotti è stata oggetto, negli ultimi anni, di un crescente interesse, dovuto soprattutto al ruolo culturale che egli rivestì nella Milano di primo Ottocento, trovandosi al centro di una rete di contatti e scambi intellettuali estesa in tutta la penisola, oggi testimoniata dalle carte dell'autore e in particolare dal suo folto epistolario.²

¹ Per un profilo biografico e intellettuale di Felice Bellotti si veda il contributo di Alberto Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Atti del convegno di Milano, 15-18 maggio 2007, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra e Giuseppe Frasso, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 457-478.

² L'epistolario di Felice Bellotti è stato oggetto della tesi di dottorato di chi scrive, *Milano e il suo ruolo culturale nell'epistolario di Felice Bellotti*, Dottorato in Scienze del Patrimonio

Prezioso serbatoio di informazioni e testimonianze sulla produzione e la circolazione della cultura nell'età della Restaurazione, l'epistolario bellottiano è anche ricco di riferimenti all'allestimento e alla pubblicazione di edizioni, che mettono in luce le concrete dinamiche editoriali dell'epoca, insieme a interessanti riflessioni ecdotiche.³

Tra i numerosi progetti editoriali cui Bellotti prese parte, pur non essendo ufficialmente un collaboratore editoriale,⁴ spicca in particolare quello attuato insieme a Camillo Ugoni per la pubblicazione della *princeps*, postuma, di una traduzione latina in esametri dei *Sepolcri* di Ippolito Pindemonte, realizzata da Gerolamo Federico Borgno negli anni Dieci dell'Ottocento ed edita da Resnati nel 1843.⁵ Si può parlare in questo caso di una traduzione 'd'autore', perché come tale Borgno venne considerato dai due letterati che curarono la stampa del suo testo.

L'indagine presentata in queste pagine riguarda tale prodotto editoriale e ha alla base una riflessione sulla possibilità di considerare realmente autoriale la traduzione stampata, alla luce del fatto che, come vedremo, in tipografia non giunse l'autografo originale, bensì una trascrizione contenente numerose modifiche introdotte da Bellotti e Ugoni, i quali, tuttavia, pubblicarono il testo con il solo nome di Federico Borgno. I due curatori dell'edizione portarono inoltre in primo piano la propria lettura del testo, diversa a seconda della sensibilità testuale di ciascuno. Ciò permette di formulare alcune considerazioni riguardanti la traduzione e in particolare,

letterario, artistico e ambientale, Università degli Studi di Milano, XXXV ciclo, tutor Prof. Alberto Cadioli.

³ Ci si permette di rimandare a due articoli: Viola Bianchi, *Due sonetti montiani tra le carte di Felice Bellotti*, «StEFI. Studi di Erudizione e Filologia Italiana», vol. X, 2021-2022, pp. 437-460 e *Libri 'in movimento' nella Milano di primo Ottocento. Un'indagine condotta attraverso l'epistolario di Felice Bellotti*, in *Quaderni di Sermoneta*, II, Atti del convegno *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia*, seminari "Aldo Manuzio", seconda edizione (23-24 giugno 2020), Tor Tre Ponti, Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta Onlus, 2023, pp. 89-97.

⁴ Bellotti prese infatti parte al cantiere editoriale milanese di Giovanni Resnati, insieme al braccio destro di quest'ultimo, Giovanni Antonio Maggi, e a Giovanni Gherardini. A tal proposito si veda Alberto Cadioli, *Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione*, in *Italiani di Milano: studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 341-351.

⁵ *I Sepolcri, versi d'Ippolito Pindemonte ad Ugo Foscolo, con la versione latina inedita di Girolamo Federico Borgno*, Milano, Resnati, 1843.

il difficile equilibrio fra la necessaria – ma non sempre rispettata – fedeltà al testo originale e le esigenze stilistiche e prosodiche, trattandosi di una versione poetica.

La complessità del dialogo attivato tra i due letterati si desume dal carteggio conservato in Ambrosiana all'interno del faldone L. 124 sup.,⁶ contenente ventisette lettere, per lo più indirizzate da Ugoni a Bellotti, ma si conservano anche diverse minute bellottiane, quasi tutte inerenti alla pubblicazione della traduzione e risalenti al ristretto arco temporale compreso fra il giugno e il settembre dell'anno 1843. È stato inoltre possibile risalire ad alcune risposte di Bellotti, che si conservano in parte nell'epistolario ugoniano presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo e, in più larga misura, nel fondo *Camillo Ugoni* all'Archivio di Stato di Brescia.⁷

Letterato e patriota, Ugoni fu amico di Foscolo, oltre che di Borgno, collaboratore del «Conciliatore» e presidente dell'Ateneo bresciano. Coinvolto nei moti del 1821, dovette fuggire in esilio e non poté tornare in patria prima dell'amnistia concessa dagli austriaci il 17 gennaio 1839.⁸ Ritornato a Brescia, Ugoni decise di tenersi lontano dalla politica, alternando la residenza in campagna con lunghi periodi trascorsi a Milano, dove prese a frequentare in particolar modo la cerchia manzoniana. Durante questi

⁶ Il fondo di Felice Bellotti si compone di ventidue faldoni, così siglati: «L 122-124 sup., *Lettere varie a lui dirette*; A 276 inf., *Opere e bozze di stampa*; A 277-278 inf., *Lettere varie a lui dirette*; A 279-293 inf., *Scritti diversi*; S.PII. 286, *Miscellanea*» (Massimo Rodella, *Libri e manoscritti entrati in Ambrosiana tra il 1815 e il 1915*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001, p. 232 e p. 239 n. 102). Laddove non specificato diversamente, tutte le segnature indicate da qui in avanti faranno riferimento al contenuto del fondo. Si indicherà sempre la segnatura del faldone e la numerazione dei singoli fascicoli e delle carte considerati. Si segnala fin da subito che, nelle citazioni dei manoscritti, le sottolineature saranno rese in corsivo.

⁷ Si forniscono di seguito le segnature e la consistenza dei documenti: Bergamo, Biblioteca Civica e Archivi storici comunali Angelo Mai, MM 639: due lettere di Felice Bellotti a Camillo Ugoni (lett. 91 e 93) e una minuta parziale di una lettera di Camillo Ugoni (lett. 92). Brescia, Archivio di Stato, Carte di Camillo Ugoni, busta 171, gruppo I, fasc. 8: dieci lettere di Felice Bellotti a Camillo Ugoni.

⁸ Le informazioni biografiche sopra riportate sono tratte dalla biografia di Camillo e Filippo Ugoni pubblicata da Arianna Arisi Rota in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll., vol. XCVII, 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-e-filippo-ugoni_%28Dizionario-Biografico%29/, e dal volume *Camillo Ugoni. Letterato e patriota bresciano*, a cura di Margherita Petroboni Cancarini, Milano, SugarCo Edizioni, 1974-1978, 4 voll., vol. I.

soggiorni, Ugoni ebbe modo di stringere relazioni intellettuali anche con alcuni letterati milanesi, come Giovanni Antonio Maggi⁹ e lo stesso Bellotti, che non erano – almeno sulla base di quanto si può dedurre dalle fonti dell'epoca – frequentatori abituali della casa di Manzoni, per le diverse prospettive letterarie e, in particolare, per il prevalente interesse da loro rivolto alle lettere classiche.

Proprio alla luce di tale interesse ebbe inizio la collaborazione tra Bellotti e Ugoni, avviata agli inizi di giugno del 1843, quando il letterato bresciano si rivolse a Bellotti per cercare a Milano un tipografo interessato a pubblicare la traduzione di Federico Borgno, insegnante liceale, all'epoca noto soprattutto per aver realizzato un'applaudita versione in latino dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo.¹⁰

In questa sede non ci si soffermerà sulla storia editoriale dei *Sepolcri* foscoliani, già ricostruita da Alberto Cadioli e Giovanni Biancardi

⁹ Giovanni Antonio Maggi (1791-1865) rivestì un importante ruolo culturale nella Milano di primo Ottocento, soprattutto in quanto collaboratore editoriale di Giovanni Resnati. Tra il 1816 e il 1817, pubblicò sullo «Spettatore» sei *Lettere di Mezio a Filomuso*, che gli valsero l'amicizia di Vincenzo Monti. Maggi collaborò alla *Proposta* montiana durante gli anni Venti e, insieme a Bellotti e Gherardini, animò il laboratorio linguistico e testuale sorto nel cantiere di Resnati, di cui si è già detto. Per notizie più complete si vedano i seguenti contributi: Angelo Maria Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, «Rivista d'Italia», vol. XXVII, 1912, pp. 313-330 e i più recenti saggi di Alberto Cadioli, *Un «alter ego» nascosto di Vincenzo Monti: Giovanni Antonio Maggi*, in «Fatto cigno immortal». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33 e di Giovanni Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in *L'officina dei libri. 2011*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 215-232 e *La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi*, in *Milano nella Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2015, pp. 155-169.

¹⁰ Girolamo Federico Borgno (1761-1817) dedicò la propria vita all'insegnamento della lingua latina presso il Liceo di Brescia. In quella città, strinse relazioni con Ugo Foscolo e soprattutto con Camillo Ugoni, al quale restò legato in amicizia fino alla morte. Il 13 maggio 1810 venne eletto membro attivo dell'Ateneo, proponendo in quel contesto poesie in latino che ricevettero il plauso dei contemporanei. Il 29 luglio 1812 lesse all'Ateneo la traduzione in versi latini dei *Sepolcri* foscoliani, in seguito pubblicata da Bettoni, nel 1813, con il titolo *De Sepulchris, ad Hippolitum Pindemonte. Carmen Hugonis Pusculi Zacinthini a Hieronimo Frederico Borgno interpretatum*.

nell'edizione critica del carme,¹¹ ma, per mostrare il legame di questi versi con quelli tradotti da Federico Borgno, si può ricordare brevemente che Pindemonte, per primo, aveva pensato di dedicare un poema alla questione delle sepolture – al centro dei dibattiti che avevano luogo nei salotti letterari italiani¹² – venendo tuttavia anticipato da Foscolo, il quale gli dedicò un carme incentrato sullo stesso argomento, pubblicato da Bettoni nel 1807.¹³

I versi di Pindemonte comparvero pochi mesi dopo, al termine di una tormentata vicenda compositiva, in un'edizione veronese pubblicata con i tipi di Gambaretti, che comprendeva anche i *Sepolcri* foscoliani.¹⁴ A proposito di questa edizione, Gian Paolo Marchi ipotizza che Pindemonte avesse scelto «una sorta di abbraccio, di stretta di mano, con cui tentava di rendere impossibile disgiungere la sua voce da quella del suo rivale». ¹⁵ E infatti, i due componimenti apparvero insieme anche nelle edizioni che si susseguirono negli anni successivi. Tra queste, mi limito qui a citare l'edizione Silvestri del 1813, curata dallo stesso Foscolo, nella quale fu pubblicata la traduzione italiana di una *Dissertazione* latina di Federico Borgno, che esprimeva pienamente le idee foscoliane.¹⁶

Borgno aveva portato a termine la traduzione in latino dei *Sepolcri* di Foscolo fin dal 1809 e, negli stessi anni, si era dedicato anche alla versione dei *Sepolcri* pindemontiani, forse pensando alla pubblicazione di un dittico. E tuttavia, quando, nel 1813, Bettoni stampò a Brescia il volume delle sue *Opere italiane e latine*,¹⁷ figurò soltanto la traduzione latina dei *Sepolcri*

¹¹ Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, edizione critica a cura di Giovanni Biancardi e Alberto Cadioli, Milano, Il Muro di Tessa, 2010, pp. XXI-CXI.

¹² Soprattutto dopo l'emanazione dell'editto di Saint-Cloud e della sua estensione a tutto il Regno d'Italia (1804).

¹³ *Dei Sepolcri. Carme di Ugo Foscolo*, Brescia, Bettoni, 1807.

¹⁴ *I Sepolcri, versi di Ugo Foscolo e d'Ippolito Pindemonte*, Verona, Gambaretti, 1807.

¹⁵ Gian Paolo Marchi, *Bettoni 1808: i «Sepolcri» di Foscolo, Pindemonte e Torti (con un frammento di Vincenzo Monti e alcuni versi inediti di Francesco Cognet)*, in «A egregie cose». Studi sui *Sepolcri* di Ugo Foscolo, Atti del Convegno di studi per il bicentenario della prima edizione, Brescia, 1807-2007 (Brescia, 20-21 aprile 2007), a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 113-133; p. 114.

¹⁶ *Dei sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte, di Giovanni Torti. Aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una dissertazione di Gerolamo Federico Borgno, traduzione dal latino con alcune altre poesie già divulgate*, Milano, Silvestri, 1813.

¹⁷ *Opere italiane e latine di Girolamo Federico Borgno*, Brescia, Bettoni, 1813.

foscoliani, pubblicata a fronte dei versi originali in italiano, insieme alla già citata *Dissertazione*, con la quale Borgno si era fatto conoscere anche al di fuori della cerchia intellettuale bresciana.

A distanza di oltre un trentennio dalle vicende appena presentate, nel giugno del 1843, Camillo Ugoni propose a Bellotti la pubblicazione della traduzione dei *Sepolcri* di Pindemonte, rimasta dunque inedita. Ugoni possedeva l'autografo di tale scritto, che gli era stato consegnato dallo stesso Borgno prima della morte, come si evince da una lettera del 23 giugno:

Il manoscritto ch'io posseggo è tutto scritto della bellissima mano del Borgno che a me lo diede; nè ci può cader dubbio che sia suo, giacchè io l'ho veduto comporre, e vi ha apposto egli stesso il suo nome.¹⁸

Bisogna precisare fin da subito che l'autografo di Federico Borgno risulta oggi disperso, non essendo conservato tra le carte di Camillo Ugoni (e nemmeno fra quelle dello stesso Borgno), che si trovano presso l'Archivio di Stato di Brescia.

Venuto in possesso del manoscritto, Ugoni delineò un progetto di edizione della traduzione latina, che intendeva pubblicare «con intitolazione all'amico Bennassù Montanari, biografo e concittadino del Pindemonte,¹⁹ e nel medesimo sesto (8.^{vo}) delle accennate opere italiane e latine del Borgno e cogli stessi caratteri», in modo che il volume risultasse a pieno titolo inserito nell'*opera omnia* borgnana precedentemente pubblicata da Bettoni.²⁰

Rispondendo alla proposta di Ugoni, Bellotti non nascose le difficoltà editoriali legate alla pubblicazione della traduzione latina, soffermandosi in particolare sulle perplessità di «questi nostri libraj e tipografi, che al solo sentir parlare di versi latini fanno una smorfiaccia col viso, e rispondono che siffatti libri sono un perpetuo deposito nel magazzino».

¹⁸ Lettera di Camillo Ugoni del 23 giugno 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 943.

¹⁹ Il conte Bennassù Montanari (1789-1867) fu un letterato veronese, autore di una biografia pindemontiana stampata a Venezia nel 1864.

²⁰ Lettera di Camillo Ugoni del 7 giugno 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 942.

La risposta del letterato delinea poi con precisione alcune esigenze del mercato librario milanese:

Poco loro importa [ai librai] che sieno fattura degna pur di Virgilio; ma sono versi latini moderni, ed ecco ragione per non ne vendere in Italia che poche finì copie: nè fanno gran conto dello spaccio all'estero, sia perchè poche relazioni hanno, sia perchè i librai forestieri quì stabiliti non fanno lega con essi. Si aggiunga a discapito dell'impresa, che non trattasi di cosa nuova, ma di traduzione di poesia già divenuta anch'essa un po' vecchia, e di traduzione *postuma*; la qual parola (ciò che io seppi solo in questa occasione) i librai mi accertano essere funesta in commercio, e che le opere postume, anche di autori di gran nome, sono di esito difficilissimo, e più ingombro che ricchezza di bottega.²¹

Le perplessità dei librai milanesi, dunque, si rivolgevano non tanto all'impiego di versi latini, ma al fatto che questi versi latini fossero anche *moderni*, nonché *postumi*, e, dunque, più difficilmente vendibili. E tuttavia, nonostante il «disfavore di circostanze», trattandosi del «valente Borgno», Bellotti individuò Giovanni Resnati come possibile editore della traduzione, che si sarebbe potuta stampare anche con il testo italiano a fronte, in un'edizione «sufficientemente bella e corretta» e conforme al volume bettoniano. Ugoni non avrebbe percepito alcuna retribuzione, salvo poche copie, «ma poche anche di queste, perchè non vadano a soddisfare il desiderio del libro in que' pochi letterati che lo comprerebbero».²²

Il bresciano accettò di buon grado le condizioni proposte da Resnati, «editore d'opere scelte»,²³ e, fornite le ultime indicazioni tipografiche di cui tenere conto per l'allestimento del volume, inviò a Bellotti – unitamente al testo dei *Sepolcri* di Pindemonte nell'edizione Silvestri del 1813 «corretto di alcuni errori di stampa»²⁴ – una copia del manoscritto di Borgno realizzata di proprio pugno, insieme alla dedica a Benassù Montanari, nella

²¹ Questa e la precedente citazione a testo dalla lettera di Felice Bellotti del 20 giugno 1843: Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, miscellanea MM639, lett. 91.

²² *Ibidem*.

²³ Lettera di Camillo Ugoni del 23 giugno 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 943.

²⁴ Lettera di Camillo Ugoni del 3 luglio 1843, ivi, lett. 944.

quale diede conto della morte del traduttore e del fatto che la versione, rimasta inedita, fosse «l'ultima sua fatica».²⁵

Abbandonata dallo stesso autore, la traduzione non era stata sottoposta, naturalmente, al *labor limae* che in genere attende i testi destinati alla stampa. Tale circostanza rendeva necessaria una revisione dei versi da parte di Ugoni, che inizialmente si propose di ultimare da solo la correzione e sottoporre alla «dotta critica» di Bellotti pochi passaggi:

Intanto vo rivedendo questi versi, e prima di stamparli sottoporro alla sua dotta critica poche osservazioni intorno ad alcuni pochi di essi, chè forse alcuno potrebbe richiedere qualche leggiera correzione.²⁶

E infatti, quando Ugoni spedì a Bellotti la trascrizione, vi segnalò in calce solo «due o tre varianti», preferite alle lezioni originali, oltre a qualche ulteriore osservazione appuntata su un «foglio a parte».²⁷ Alcune proposte di correzione avanzate da Ugoni anche in questa primissima fase, in particolare quelle che emendavano errori evidenti nell'uso della lingua latina o nella prosodia, furono ritenute opportune da Bellotti e mantenute fino alla stampa. È il caso ad esempio del v. 134 «Corpora: disgiungit mundos brevis ambitus ambo»,²⁸ dove Ugoni segnalò «senz'altro che si *dovesse* leggere ambo»,²⁹ o del v. 304 «Lunga videbatur diri inclementia morbi», nel quale, in assenza di esempi latini di *lunga* usato in luogo *longa*, Ugoni corresse

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Lettera di Camillo Ugoni del 23 giugno 1843, ivi, lett. 943.

²⁷ Il manoscritto si conserva in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, ms. 970. Esso è costituito da 5 bifolii (dimensioni del foglio intero: 410 x 267 mm) rilegati insieme manualmente a formare un fascicolo di dieci carte non numerate. La trascrizione, in pulito, è attribuibile con certezza alla mano di Camillo Ugoni, cui si devono anche le postille in calce alle cc. 3r, 3v, 4r (la numerazione è attribuita da chi scrive) e alcune correzioni di errori di trascrizione. Il «foglio a parte» sul quale Ugoni precisò qualche altra osservazione è facilmente individuabile nella c. 965, non datata ma collocabile nelle fasi iniziali della collaborazione, grazie all'analisi del suo contenuto e al confronto con gli argomenti trattati nelle altre lettere.

²⁸ La numerazione dei versi latini indicata da qui in avanti si riferisce al manoscritto recante la trascrizione di Camillo Ugoni della traduzione bognana. Tale numerazione è stata scelta sia perché, nella stampa della traduzione, i versi non sono numerati, sia (e soprattutto) perché, nella corrispondenza, Bellotti e Ugoni fanno sempre riferimento alla numerazione del sopradetto manoscritto.

²⁹ L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, c. 965, la correzione è riportata anche nel manoscritto.

facilmente l'«errore di penna».³⁰ Infine, al v. 164, Ugoni segnalò un errore di prosodia nel verso originale borgnano «Destinat sedes et mente et corde Britannus», dovuto al fatto che la seconda vocale di «Destinat» è breve: il letterato propose in un primo momento di sostituire il verbo con «adsignat o altro migliore»³¹ ma, trascrivendo il manoscritto, sostituì autonomamente la lezione con «Constituit», avvertendo Bellotti del cambiamento solo successivamente, per lettera:

Ella avrà trovato nella copia mandatale, che aveva poi abbandonato entrambi questi versi per sostituirvi *Constituit*, così spesso usata da Virgilio in casi identici al nostro, contenente un bel datilo [*sic*] e tale da potere accettarsi dal Bogno sì gran virgiliano.³²

La variante fu mantenuta fino alla stampa, ma il fatto che fosse stata introdotta direttamente a testo nell'unica copia indirizzata a Bellotti pone dei problemi dal punto di vista filologico. Come già anticipato, infatti, Ugoni non trasmise l'originale borgnano, ma soltanto una trascrizione che Bellotti avrebbe dovuto esaminare, correggere e successivamente consegnare a Resnati. In assenza dell'autore e del suo autografo, le correzioni di Ugoni non segnalate sul manoscritto avrebbero potuto sostituirsi alle lezioni originali.

Lo stesso Bellotti paventava il rischio di una curatela troppo invadente, come si evince anche da una sua lettera del 5 luglio 1843:

Nondimeno io sarei bensì di parere che si avessero a correggere come Ella ha proposto, que' luoghi ne' quali o incuria o l'umana natura lasciò cascar qualche errore sia di lingua sia di misura; poichè quivi trattasi di cosa positiva, e il Borgno stesso riconoscerebbe il servizio da Lei prestatogli con la correzione; ma dov'è solo questione di più o meno eleganza, od anche proprietà di voci, non è più affare di fatto, ma di gusto, il quale è sì vario nelle diverse persone, e talora anche nella stessa, che non possiamo esser

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² Lettera di Camillo Ugoni del 18 luglio 1843, ivi, lett. 945.

certi che l'autore Le ne sarebbe grato, sì o no, di una parola o di una frase sostituita alla sua propria.³³

Al contrario di Ugoni – il quale partiva dal presupposto che fosse preferibile offrire al lettore un verso armonico ed elegante, piuttosto che rispettare la lezione originale – Bellotti dunque riteneva senz'altro possibile e anche doveroso emendare la traduzione laddove fossero evidenti errori linguistici o prosodici, pur conservando, per quanto possibile, le scelte stilistiche autoriali.

Bisogna tenere in considerazione che l'edizione in esame fu pubblicata in un contesto culturale nel quale vi era una larga tolleranza delle modifiche che si potevano apportare al testo di un autore, in particolare trattandosi in questo caso di una traduzione, per giunta postuma e di un contemporaneo. E tuttavia, si coglie in Bellotti una certa sensibilità testuale, ravvisabile anche solo nella problematizzazione di alcuni aspetti, come la necessità di modificare il testo il meno possibile o il rischio di scambiare le lezioni ugoniane per lezioni autoriali.

Tale rischio era del resto concreto, dal momento che la trascrizione trasmessa rivelò non soltanto numerose sviste commesse durante la copiatura, ma anche diversi interventi che Ugoni aveva introdotto arbitrariamente e senza alcuna dichiarazione. Tali cambiamenti emersero grazie all'attenta lettura di Bellotti, il quale, mettendo in luce alcune ambiguità proprio in corrispondenza dei passi in cui Ugoni era intervenuto, lo spinse a darne conto in una lunga lettera risalente all'agosto 1843.³⁴ Se ne riportano di seguito solo alcuni esempi, ritenuti emblematici degli interventi del curatore.

Errori di trascrizione di Ugoni furono facilmente riscontrati da Bellotti nel sintagma «castos lauros» (v. 257), in cui la scorretta forma maschile dell'aggettivo era stata sostituita alla lezione originale borgnana «castas lauros», o nella lezione errata «mirabere» (in luogo di «minabere») al v. 294. In una lettera risalente al mese di agosto, Ugoni ammise di dover

³³ Lettera di Felice Bellotti del 5 luglio 1843: Brescia, Archivio di Stato, Carte di Camillo Ugoni, busta 171, gruppo I, fasc. 8.

³⁴ Lettera di Camillo Ugoni non datata, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 946, risalente con certezza all'agosto 1843 per gli argomenti trattati.

imputare alla propria trascrizione tre errori individuati da Bellotti in altri luoghi del testo:

Nel 71 Borgno scrisse *exiguumve*, nel 112 *fuerant*, e il 264 venne da lui scritto così probabilmente colla scorta di Virgilio che disse = *Aggeribus murorum et inundant sanguina fossa* = = *Sentium paullatim, moerens quo pectus inundat* =

Ella vede, che *inundat* è usato neutralmente, come da Virgilio.

Dalle sue lettere m'accorgo, che oltre al *mirabere*, io copiando aveva sostituito tre veri errori anche a queste due vere lezioni che ora restituisco ed entro in sospetto d'altri.³⁵

In altri casi risultò che Ugoni aveva introdotto volontariamente alcune lezioni varianti rispetto al manoscritto originale in suo possesso, talvolta per motivi prosodici (come ad esempio per i vv. 204-205, trascritti da Ugoni «Cur iterum ah nequeo tutus vestigia ferre! | Illos per calles? iterum illic tegmine amico», in luogo della lezione originale «Cur adhuc ah nequeo vestigia ferre securus | Illos per calles? adhuc illic tegmina amico»);³⁶ talvolta per motivazioni di natura stilistica, come nel seguente caso:

v. 310. Borgno ha scritto questo verso: *ego totum* | *Per coeli vertex quos nunc conspекtor euntes*, forse intese scrivere *Per coeli culmen*. Trattandosi di accompagnare *soles euntes*, mi pare infinitamente più proprio l'usare voce che esprima non un punto del cielo, ma tutta la via del sole, e ciò ottengo col *convexo coeli* e con quel che segue.³⁷

Molte altre potrebbero essere le lezioni non originali passate inosservate. A questa considerazione bisogna inoltre aggiungere che, rendendosi con-

³⁵ Lettera di Camillo Ugoni dell'agosto 1843, ivi, lett. 947.

³⁶ I versi originali di Federico Borgno vennero trascritti da Ugoni nella lett. 947, nella quale viene anche esplicitata la motivazione del cambiamento, legato alla prosodia: «Parvemi, e mi par tuttavia, scorgere in essi due errori di prosodia, uno de' quali ripetuto, e per questo gli ho raccomandati e ridotti alla lezione della copia mandata; ma ora ne chiamo Lei giudice, come d'ogni altra cosa». Dopo l'intervento di Bellotti, i versi furono stampati come segue: «Heu! cur tutus adhuc nequeo vestigia ferre | Illos per calles, illoque sub hospite textu».

³⁷ Lettera di Camillo Ugoni non datata, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 946. Dopo l'intervento di Bellotti, la lezione stampata fu «Per convexa poli».

to dei numerosi errori presenti nella copia spedita a Bellotti, Ugoni decise di realizzare una nuova trascrizione che sostituisse in tipografia la precedente, nella quale furono inserite «mano mano tutte le correzioni [...] o fatte o corrette o approvate» da Bellotti.³⁸ Nel vergare la nuova copia, oggi dispersa, Ugoni intervenne numerose volte «a diminuzione di tedio, a chiarezza del manoscritto e a far sì che alle emendazioni già convenute non si avesse altro a pensare», fondendole al testo originale. Il letterato bresciano non si limitò tuttavia ad inserire le correzioni già discusse, ma in diversi luoghi introdusse ulteriori cambiamenti.³⁹ La presenza di una seconda trascrizione (che corrisponde in questo caso all'antigrafo di tipografia) allontana ulteriormente di un grado la volontà autoriale dalla stampa. Inoltre, la dispersione dell'autografo originale e dell'esemplare di tipografia non permette di avere un quadro completo di tutti i tasselli della trasmissione testuale e dunque di distinguere in ogni caso le lezioni autoriali da quelle introdotte, volontariamente o per errore, dai due curatori e, in ultimo, dai funzionari della stamperia.

A differenza di quanto previsto in un primo momento dal letterato bresciano, la collaborazione con Bellotti non si esaurì con la discussione di poche varianti, ma si tradusse in una corrispondenza «multifolia»,⁴⁰ nella quale vennero passati in rassegna tutti i versi della traduzione borgnana, al punto che il risultato finale fu definito da Bellotti una «versione Borgno-Ugoniana del carne Pindemontiano»,⁴¹ e, da Ugoni, una versione «Borgno-Bellottiana».⁴²

Nelle prossime pagine saranno presentati alcuni esempi, ritenuti particolarmente emblematici delle riflessioni formulate dai due letterati, la cui

³⁸ Cfr. *ibidem*.

³⁹ «[...] come in *hyacinthos* che converto con il θ greco in *th*, e in alcuni altri luoghi, come *hercle* che sincope di *hercule* non ha dittonghi; *haec* etc». Cfr. la lettera di Camillo Ugoni del 31 agosto 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 950.

⁴⁰ Lettera di Camillo Ugoni non datata, ivi, lett. 946.

⁴¹ Minuta di una lettera di Felice Bellotti del 7 settembre 1843, ivi, lett. 951.

⁴² Lettera di Camillo Ugoni dell'8 settembre 1843, ivi, lett. 952: «dove pure c'è qualche sfregio mio, il suo dito aveva indicato il bisogno di mutazione».

collaborazione si basò sempre sullo spirito critico e sulla peculiare sensibilità testuale di ciascuno dei due interlocutori.

Il primo esempio riguarda un'ambiguità riscontrata al v. 61, in un passo relativo alla pena di Prometeo:

Questa, io sento gridar, fu la sua colpa;
Ciò punisce l'augel che il cor gli rode
Su la rupe caucásea, e non le tolte
Da la lampade del ciel sacre faville.⁴³

Il passo era stato tradotto da Borgno come segue (vv. 59-61):

Hoc scelus est, clamant; poenas de hoc sumit acerbis
Rupe in caucaseâ volucris praecordia rodens,
Lampade coelesti non subtraxisse favillas.

Si rendeva in questo luogo necessario «far contrastare con più evidenza l'*hoc scelus est, de hoc sumit poenas* con quella che si nega essere stata la cagione della pena»,⁴⁴ e, secondo Ugoni, tale effetto si sarebbe reso collocando in principio del verso la negazione «Non», rafforzata da «autem»: «Non autem coelo sacras rapuisse favillas». Dal canto suo, Bellotti evidenziò la necessità di modificare il meno possibile il verso dell'autore, pur riconoscendovi qualche difetto:

Io però non lo cambierei del tutto, come ella propone, per non far troppa novità; ma siccome un po' di pena mi par che ci sia in quel *subtraxisse*, che fa mal accordo con il costrutto antecedente, muterei così: *Lampade coelesti non quod subtraxerit ignem*, o con un po' più di libertà: *Non quod coelesti subtraxerit igne favillam*.⁴⁵

Un secondo esempio riguarda i vv. 110-111 del carme pindemontiano (« [...] ove Ulisse | Trovò i Ciclopi, io donne oneste e belle»), tradotto

⁴³ Ippolito Pindemonte, *Dei Sepolcri*, vv. 70-73. Si cita dalla *princeps Dei Sepolcri. Versi d'Ippolito Pindemonte*, cit. Anche la numerazione dei versi in italiano fa riferimento a tale edizione.

⁴⁴ Lettera di Camillo Ugoni del 5 luglio 1843, in L. 124 sup., fasc. Ugoni, lett. 944.

⁴⁵ Lettera di Felice Bellotti del 13 luglio 1843: Brescia, Archivio di Stato, Carte di Camillo Ugoni, busta 171, gruppo I, fasc. 8. Tra i due versi proposti da Bellotti, Ugoni scelse il secondo, che venne stampato nella *princeps* della traduzione.

da Borgno «[...] ubi novit Ulysses | Ingenti se se Cyclopas mole ferentes, | Vulgum ego foemineum specie et virtute decorum». Ritenendo che «il primo verso peccasse di amplificazione, e il secondo di contraddizione tra il primo emistichio e il secondo»,⁴⁶ Ugoni propose la seguente correzione: «[...] ubi vidit Ulysses | Cyclopas, castas egomet pulchrasque puellas».⁴⁷

Anche in questo caso, pur concordando con Ugoni sulla necessità di eliminare la superflua amplificazione «Ingenti se se mole ferentes», Bellotti lamentò che la variazione proposta «cambiasse troppo l'originale senza necessità»:⁴⁸

Dico *senza necessità*, perchè se Le spiace quel *vulgum* (che veramente non è bello in questo luogo, quantunque tal voce in latino si prenda anche in significato innocente), si può sostituire *coetum*, che ben si adatta al bisogno; e *femineos coetus* disse Ausonio per le donne, e *coetus matronarum*, Cicero. Oltrechè il *puellas*, benchè in generale possa poeticamente dirsi di tutte le donne, qui parrebbe forse restringere l'idea alle sole fanciulle, quando il Pindemonte disse con gran generalità *donne oneste e belle*.⁴⁹

Il terzo esempio si riferisce al v. 119, che nell'originale borgnano si leggeva: «Autumnus pariter spissas decidere vitas».⁵⁰ Essendo tuttavia breve la seconda sillaba in «decidere», il verso fu mutato da Ugoni come segue: «Autumni ventus crebras decedere vitas».⁵¹ Sempre in funzione di una maggiore fedeltà al testo originale, Bellotti propose una modifica meno radicale, «Autumnus, spissas (o crebras) sic decidere undique vitas», che

⁴⁶ Lettera di Camillo Ugoni del 5 luglio 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 944.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ La proposta più conservativa di Bellotti fu la seguente: «Insula ubi ingentes vidit Cyclopas Ulyxes | Coetum ego femineum specie et virtute decorum», infine approvato e stampato, con qualche altra variazione, «Immanes ubi Cyclopas conspexit Ulysses, | Coetum ego femineum specie et virtute decorum». Cfr. la lettera di Camillo Ugoni, non datata, ivi, lett. 946 e la minuta di una lettera di Felice Bellotti, non datata, conservata nello stesso fascicolo, lett. 966.

⁴⁹ Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 963.

⁵⁰ Il verso era impiegato nella traduzione del seguente passo: «Quando il cader delle autunnali foglie | Ci avvisa ogni anno che non meno spesse | Le umane vite cadono [...]» (Pindemonte, *Dei Sepolcri*, vv. 137-139).

⁵¹ Lettera di Camillo Ugoni del 5 luglio 1844, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 944.

avrebbe permesso di conservare «il decidere, ch'è il verbo più proprio al *cadono* dell'originale». ⁵²

Alla messa a punto di questa edizione lavorò attivamente anche Giovanni Antonio Maggi, al quale si possono attribuire le numerose postille che compaiono sulle carte recanti la trascrizione. ⁵³ Ad esempio, al v. 36 («Curat custodes? Ah solum fata peractis | Non struitur tumulus [...]»), il letterato segnalò a Bellotti l'inadeguatezza del costruito «fata peractis» per significare *illis quibus fata sunt peracta*:

Non parmi che sarebbe ben detto: *Vir peractus sua fata*, volendo dire: *Vir cui sua fata peracta sunt*. Virgilio ha potuto scrivere: *Vivete felices, quibus est fortuna peracta*; ma, prescindendo dal verso, non so se egualmente sarebbe scritto bene: *Vivite felices, o vos peracti fortunam*. ⁵⁴

Per fare solo un altro esempio, ai vv. 189-190, Maggi segnalò l'uso improprio del verbo *reboare* nel passo «[...] vallem reboare profundam | Collem balare ecc.», traduzione del pindemontiano «La valler mugolar, belare il colle»:

La traduzione non conserva l'immagine degli armenti bovini che pascono nella valle, la quale però *mugola*, ossia *risona di muggiti*; laddove sul colle pascolano le greggi delle pecore che lo fanno *belare*, cioè risonare di *belati*. *Reboare* non significa che *Rimbombare* e simili in generale. ⁵⁵

Limitandoci ai due casi sopra presentati, possiamo notare che i dubbi manifestati da Maggi permisero a Bellotti di introdurre importanti

⁵² Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 963. Il verso stampato fu il seguente: «Autumnus spissas sic decidere undique vitas».

⁵³ L'identificazione della grafia è resa possibile non soltanto dal confronto con le lettere autografe di Maggi conservate nell'archivio di Bellotti (in L. 123 sup., fasc. *Maggi*), ma anche dalla presenza di alcune tragedie bellottiane delle quali esistono diverse copie di prime bozze corrette da Giovanni Gherardini e dallo stesso Maggi (in A. 276 inf., le tragedie *Ione*, *Troiane*, *Ercole furente*, *Le supplicanti*). Tali documenti permettono di riconoscere le abitudini postillatorie di Maggi, il quale era solito ricorrere a *maniculae* per richiamare l'attenzione su alcuni passaggi testuali. Le stesse *maniculae* ricorrono frequentemente anche sulla copia del manoscritto di Federico Borgno che si conserva insieme alla corrispondenza ugoniana, rivelando l'intervento di Maggi sul testo.

⁵⁴ L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, c. 968.

⁵⁵ *Ibidem*.

emendazioni: per il v. 36, egli segnalò a Ugoni che «quel *peractis*, a cui qui si dà forza attiva, non l'ha [...] che passiva; cioè non equivale a *quibus peregerunt* come par vorrebbe il poeta» e propose in un primo momento la correzione: «*Curat custodes? Modo nae queis vita peracta est, | Non struitur tumulus [...]*»,⁵⁶ poi abbandonata in favore della lezione definitiva: «*Curat custodes? Ah solum lumine cassis | Non struitur tumulus [...]*», più conservativa rispetto all'originale.⁵⁷ Quanto al v. 190, Bellotti propose di sostituire il verbo *reboare* con *mugire*, per rendere più propriamente, anche attraverso l'onomatopea, l'idea che la valle risuonasse dei muggiti delle vacche:

Reboare significa *rimbombare*, *echeggiare*, ed è frequentativo di *boare*, che pur significa *far rumore*, senza specificare quello de' buoi, poichè più verisimilmente la parola viene dal greco βοῶω. Or qui c'è bisogno appunto che la valle *mugisca*, come bela il *colle*, questo per le pecore, quella per le vacche. È subito fatto: *Pendere aëriâ, vallem mugire profundam* ecc.⁵⁸

Il dialogo instaurato con Ugoni rivela altresì alcune interessanti riflessioni sul ruolo e l'attività del traduttore. In particolare, Bellotti cercò di tutelare il più possibile l'aderenza della versione latina al testo italiano, principio non scontato in un'epoca in cui era considerato del tutto normale, per un traduttore, discostarsi dal testo di partenza, per emendare passi ritenuti scorretti o non adatti a un diverso contesto di pubblicazione, o per adeguare la traduzione a una diversa sensibilità stilistica e linguistica.

⁵⁶ Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 966.

⁵⁷ Ugoni accolse la variante bellottiana, come si evince dalla lett. 946 (ivi), non datata: «Benchè Orazio lo usi, lasciamo quel *peractis*, che riuscirebbe oscuro e fors'anche non basterebbero gli esempi a difenderlo. Ella troverà nella nuova copia la sua variante».

⁵⁸ Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 966. La proposta di Bellotti fu accolta da Ugoni e stampata.

Il seguente esempio permette di cogliere la diversa disposizione di Ugoni nei confronti dell'originale pindemontiano, più vicina alla comune sensibilità di quei tempi. Ai vv. 275-279, il carme di Pindemonte recita:

Bello io vorrei nelle città più illustri
 Recinto sacro, ove color che in grande
 Stato o in umil cose più grandi opraro
 Potesser con onor pari in superbo
 Letto giacer sul lor guancial di polve.

Nel passo sopra riportato, particolarmente problematico era il v. 279, per la menzione di un "guanciaie di polvere" sul quale, nella visione del poeta, avrebbero riposato coloro che in vita si fossero distinti per la grandezza delle proprie opere. Non convinceva i due curatori nemmeno la traduzione di questa espressione, «pulverulento in pulvinari», per l'allitterazione cacofonica e la resa poco adatta all'immagine trasmessa dal poeta.

Sia Bellotti sia Ugoni ritenevano «falsa», secondo la loro aggettivazione, l'idea pindemontiana del cuscino di polvere, ma se per Bellotti «la falsità stava più nell'espressione che in sè stessa»⁵⁹ – e dunque l'immagine poteva essere conservata nella traduzione, pur con qualche opportuna emendazione – Ugoni al contrario ravvisava «la falsità [...] non [...] apparente ma reale, del *guancial di polve*»: «Anima e corpo siamo noi. L'anima dopo morte non è nel sepolcro. Ivi è solo il corpo, e in breve la polve, e che altro v'è che possa giacere sul guancial di polve?». ⁶⁰ Conseguentemente, il letterato bresciano propose di «mandare a far benedire», nella traduzione latina, «un'idea affatto accessoria e brutta, e che è più falsa», proponendo un'emendazione poco conservativa⁶¹ rigettata da Bellotti, il quale mirava a mantenere «intatto il senso precedente»:

Riconosciuta la piaga di questi versi, Ella si fece a curarla da valente chirurgo sì, ma di quelli che adoperano il ferro e il foco senza compassione; ond'è che ne taglia via di netto un verso, mandando a *farsi benedire* l'idea del

⁵⁹ Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 966.

⁶⁰ Lettera di Camillo Ugoni del 10 agosto 1843, ivi, lett. 948.

⁶¹ «Clarâ vellem ollis septem quaque urbe sacratum, | Qui majora patrassent summâ sorte vel imâ, ut | Promeriti ex aequo, ex aequo cum laude jacerent» (Lettera di Camillo Ugoni non datata, ivi, lett. 946)

guancial di polve, della quale io le ho già scritto che non piacevami, perchè falsa. [...] Lasciando intatto il senso antecedente, soggiungerei:

Inclita facta, suo constrati in pulvere ut aequae

Conspicuo emeriti lectoque et honore recumbant.⁶²

Ugoni rimarcò il proprio distacco dall'idea pindemontiana del *guancial di polvere*, ma, dal momento che «in poesia le cose bisogna pigliarle più largamente, che un traduttore non è obbligato a raddrizzare i concetti del suo testo etc.», accettò infine il «palliativo» di Bellotti e inserì i due nuovi versi nella copia finale destinata allo stampatore.

Un altro aspetto legato alla traduzione, che emerge dal dialogo fra Bellotti e Ugoni, riguarda l'impiego sistematico delle fonti classiche per giustificare dal punto di vista linguistico, come «buon latino»,⁶³ le forme adottate. La corrispondenza fra le scelte linguistiche del traduttore e gli illustri esempi del passato costituì un importante discrimine nella correzione dei passi più discussi. A tal proposito, possiamo soffermarci su un esempio particolarmente significativo.

Traducendo letteralmente i versi pindemontiani «Vidi io stesso fuggir rapidamente | Dalle guance d'Elisa il solit'ostro», Borgno aveva impiegato le seguenti parole: «Vidi egomet malis rapide evanescere Elisae | Ostrum consuetus [...]». Bellotti fece notare che «I grammatici osservano che la voce *malae* per *guance* non si usa che degli uomini non delle donne» e dunque propose la sostituzione con «*vultu*, o qualche altra voce di tale significato». ⁶⁴ Condotta una prima verifica, Ugoni constatò che «I grammatici, e classici confermano concordi l'osservazione intorno alla voce *malae*»,⁶⁵ e concluse che sarebbe stato preferibile un termine più appropriato per le guance femminili, ossia *genae*. La questione sembrava ormai risolta, quando Giovanni Antonio Maggi individuò in Lucrezio una singola occorrenza di *malae* utilizzato per indicare le guance della donna, che sarebbe bastata a mettere in discussione il dettame dei

⁶² Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 966.

⁶³ L'espressione ricorre molto frequentemente nel carteggio Bellotti-Ugoni.

⁶⁴ Minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 963.

⁶⁵ Lettera di Camillo Ugoni non datata, ivi, lett. 946.

grammatici e quindi la necessità di correggere la traduzione.⁶⁶ Bellotti segnalò la questione a Ugoni, chiedendo di ripristinare la precedente lezione «malis»,⁶⁷ ma il letterato bresciano volle mantenere l'innovazione, portando a sostegno diversi altri esempi tratti dalle opere degli scrittori classici:

Come avviene di quanto uno ha imparato di recente, sono tenace nella distinzione da Lei insegnatami tra *malae* e *genae*; e sarei pronto a difenderla perfino contro il maestro. Mi pare però, che in questi versi Ella sia contrario alla distinzione insegnatami. *Malae* da *mas maris* e *genae* da γυνή? In Tibullo non si trova mai *malae*, e sette volte *genae* sempre di donna. Lucrezio aveva fatto quel verso *Et lacrymis salsis humectet ora genasque*, e trovandoselo fatto, lo ripete con lievi alterazioni assai volte, come talora fa Virgilio.⁶⁸

Giunti ormai a uno stadio avanzato della revisione, Ugoni affidò a Bellotti, per le restanti correzioni e decisioni, la piena potestà di intervenire sul testo, affidandogli il ruolo di proprio «alter ego»:

Qualunque dubbio intorno alle cose notate in questi fogli, come qualunque altra protesta insorgale, io La prego a volerlo omai risolvere a piacer suo, chè in tutto me ne rimetto all'incorrotto e sicuro suo gusto, nè a mi-

⁶⁶ Pare che *malae* possano dirsi veramente anche le guance della *donna*, colla seguente autorità di Lucrezio, ove, Lib. I De N. R. v. 89 sg., parla del sacrificio d'Iffianassa: Cui simul infula virgineos circumdata comptus | Ea utraque pari *malarum* parte profusa est (cfr. ivi, c. 968).

⁶⁷ «Come (dirà ella)? Il signor Bellotti scrive qui *malas* dopo quello che me ne ha scritto nella sua lettera? Signor sì: ho fatto errore; e *malae* per sinonimo di *genae* si ha in Lucrezio Lib. I. 89, ed altrove; onde si può lasciare anche al vs. 300 il *malis*, quando non si creda più elegante: vidi egomet vidi rapide evanescere *Elisae ostra assueta genis* ecc o come Ella ha mutato. Ma parmi che il cominciare con *vidi egomet vidi*, abbia più forza» (cfr. la minuta di una lettera di Felice Bellotti non datata, ivi, lett. 966).

⁶⁸ Lettera di Camillo Ugoni non datata, ivi, lett. 946. I versi furono stampati nella *principes* con la seguente lezione: «Vidi egomet vidi rapide evanescere *Elisae* | *Ostra assueta genis* [...]».

giori mani nè più dotte ed esperte potrei affidare, come fo, pregandola di accettarli, i miei pieni poteri e l'*alter ego*.⁶⁹

Il manoscritto entrò in tipografia presumibilmente nel mese settembre, quando nella corrispondenza epistolare iniziarono a comparire i primi riferimenti alla correzione delle bozze di stampa. Nonostante la necessità di qualche ultimo intervento di 'spigolatura' (come ad esempio la riduzione a minuscole di numerose iniziali «gratuitamente [...] fatte majuscole»⁷⁰ o la regolarizzazione dell'uso della dieresi secondo la consuetudine seguita da Bellotti per la traduzione dei tragici greci),⁷¹ Ugoni si ritenne soddisfatto del risultato ottenuto:

Scorrendo in fatti le prove della traduzione, mi par veramente che questa non urti più a veruno scoglio, e tanti pure se ne calano a chi naviga per questo mare, ma fedele, latina, poetica, elegante, scorra da un capo all'altro; e tutto questo, non cesserò mai di dirlo, è dovuto a Lei [...].⁷²

La sola critica mossa dal bresciano all'operato di Bellotti riguardava l'ortografia del testo italiano a fronte. Si è già mostrato ampiamente fino a che punto il letterato milanese fosse attento alla fedeltà del testo all'originale, ma bisogna precisare che tale attenzione riguardava soprattutto gli aspetti lessicali e morfo-sintattici, non quelli grafici, e si rivolgeva inoltre quasi esclusivamente alla traduzione di Borgno e non al testo pindemontiano. Bellotti infatti lo modificò, aderendo alla riforma di Giovanni Gherardini,

⁶⁹ Lettera di Camillo Ugoni non datata, ivi, lett. 946.

⁷⁰ Lettera di Camillo Ugoni del 26 settembre 1843, ivi, lett. 955.

⁷¹ Altri interventi compiuti da Ugoni sulle bozze di stampa riguardarono per lo più gli usi grafici e paragrafematici, come ad esempio la correzione di un verso pindemontiano che compariva fallato nell'edizione Silvestri impiegata come testo base per l'edizione in corso di stampa («non *E utile*, com'è nella prova, bensì *Ed utile a lui vivo era quell'urna*»), o le modifiche apportate alla punteggiatura («levando assai virgole, e riducendo a porre tra virgole quegl'incisi, che separano il reggente, dalla parola retta, sia poi quel reggente un nominativo o una copula, o tutt'altro, ma evito possibilmente di porre nell'inciso medesimo altre virgole, che oscurano più che chiarire»). In poche altre occorrenze, Ugoni modificò qualche lezione come ad esempio la sostituzione, nel verso «Non quod coelesti subtraxerit igne favillam», della lezione «subduxerit» a «subtraxerit» (cfr. *ibidem*).

⁷² *Ibidem*.

che prevedeva il ricorso agli etimi latini e all'analogia per la grafia di alcune parole, in accordo con i principi esposti nella *Lessigrafia italiana*.⁷³

«Con licenza del Gherardini» scrisse Ugoni una volta visionate le prove di stampa «[vorrei tolta] la doppia *m* alle voci comuni, e aggiunta una *n* alla voce *innanzi*»⁷⁴ e, con maggiore decisione in una lettera successiva: «Ma per carità non seguiremo il Gherardini al segno di stampare *communi* e *inanzi*. Tiriamo innanzi coll'innanzi doppio e col semplice comune». ⁷⁵ Per contrastare l'insistenza di Bellotti, Ugoni motivò il rifiuto della riforma ortografica sottolineando in particolare la necessità di preservare quelle spinte centripete che avrebbero potuto portare all'unità linguistica:

Ma è egli poi giusto in queste materie di voler aderire scrupolosamente alla etimologia e alla ragione? E l'uso invalso generalmente avrà esso perduto quell'impero, che pare ad esso concedesi ancora da chi ha trattato fin qui di tali materie? Ho piacere di udire da Lei, che il Gherardini è molto ragionevole e pochissimo nuovo. Non ho mai dubitato della prima dote; e ho solo temuto che la spingesse tropp'oltre in materia sottoposta all'uso; ma è vero che io lo credeva un innovatore e rivoluzionario radicale in fatto d'ortografia, forse per essa è caduto sopra alcune pagine degli scritti suoi ultimi, ove accidentalmente avrà avuto occasione di mutare più che altrove, ma certo in quelle pagine io trovai tante parole così svisate dalla consueta ortografia, che io dubito assai che la nazione voglia seguirle in tale riforma. Felicemente, in fatto d'ortografia, in tutta Italia eravamo a men di presso d'accordo. Ora, se mai avvenisse, che altri accettasse una parte e altri altra di quel stilema, si rinoverà la torre di Babele, e a che pro?⁷⁶

Bellotti cedette infine alla volontà dell'altro curatore e l'ortografia gherardiniana venne abbandonata. La stampa si concluse all'inizio di novembre, quando Ugoni espresse a Bellotti la «piena soddisfazione [...] per la nitida elegantissima edizione»⁷⁷ procurata da Resnati e anche per la traduzione, che, «dopo tante cure» e grazie soprattutto «al sapere e alla solerzia infinta»

⁷³ *Lessigrafia italiana, o sia Maniera di scrivere le parole italiane proposta da Giovanni Gherardini e messa a confronto con quella insegnata dal Vocabolario della Crusca*, Milano, Bianchi, 1843.

⁷⁴ Lettera di Camillo Ugoni del 26 settembre 1843, in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 955.

⁷⁵ Lettera di Camillo Ugoni del 1 ottobre 1843, *ivi*, lett. 956.

⁷⁶ Lettera di Camillo Ugoni del 7 ottobre 1843, *ivi*, lett. 957.

⁷⁷ Lettera di Camillo Ugoni del 3 novembre 1843, *ivi*, lett. 958.

di Bellotti, poteva considerarsi finalmente corretta. Dal canto suo, il letterato milanese constatò, non senza un certo sollievo, la fine di una «così voluminosa epistolare corrispondenza» incentrata sulla traduzione borgnana, che, dopo un esame tanto approfondito, sembrò «forse non [...] di quel merito che da prima [...] era parso che fosse».⁷⁸

Tornando alla domanda iniziale, e cioè se questa edizione potrebbe davvero definirsi d'autore, si potrebbe concludere che essa non debba essere considerata un prodotto autoriale, bensì la somma di una volontà dell'autore e delle volontà dei due curatori. Riprendendo il gioco di parole presente nelle lettere, tale edizione potrebbe dunque definirsi la versione bellotti-ugoniana di una traduzione borgnana.

Riferimenti bibliografici

Camillo Ugoni. Letterato e patriota bresciano, a cura di Margherita Petroni Cancarini, Milano, SugarCo Edizioni, 1974-1978, 4 voll., vol. I. *Dei sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo, d'Ippolito Pindemonte, di Giovanni Torti. Aggiuntovi uno squarcio di Vincenzo Monti sullo stesso soggetto ed una dissertazione di Gerolamo Federico Borgno, traduzione dal latino con alcune altre poesie già divulgate*, Milano, Silvestri, 1813.

Arianna Arisi Rota *Ugoni, Camillo e Filippo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll., vol. XCVII, 2020, web: https://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-e-filippo-ugoni_%28Dizionario-Biografico%29/.

Giovanni Biancardi, *Lavori letterari del signor Giovanni Antonio Maggi. Appunti inediti di Giovanni Resnati*, in *L'officina dei libri*. 2011, Milano, Unicopli, 2011, pp. 215-232.

La figura del revisore editoriale: Giovanni Antonio Maggi, in *Milano nella*

⁷⁸ Lettera di Felice Bellotti del 27 settembre 1843: Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, m. MM639, lett. 93. Anche nella minuta in L. 124 sup., fasc. *Ugoni*, lett. 963 compare la seguente considerazione, che tuttavia Bellotti cancellò in un secondo momento: «Non le dissimulo che da quanto Ella me ne aveva scritto più ancora che da ciò che ne scrisse il Foscolo, avrei creduto questa versione del Borgno un po' migliore di quel che mi è paruta, leggendola».

- Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2015, pp. 155-169.
- Viola Bianchi, *Due sonetti montiani tra le carte di Felice Bellotti*, «StEFI. Studi di Erudizione e Filologia Italiana», vol. X, 2021, 2021-2022, pp. 437-460.
- Libri 'in movimento' nella Milano di primo Ottocento. Un'indagine condotta attraverso l'epistolario di Felice Bellotti*, in *Quaderni di Sermoneta*, II, Atti del convegno *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia*, seminari "Aldo Manuzio" (23-24 giugno 2020), Tor Tre Ponti, Fondazione Roffredo Caetani di Sermoneta Onlus, 2023, pp. 89-97..
- Gerolamo Federico Borgno, *De Sepulchris, ad Hippolitum Pindemonte. Carmen Hugonis Pusculi Zacinthini a Hieronimo Frederico Borgno interpretatum*, Brescia, Bettoni, 1813.
- Opere italiane e latine*, Brescia, Bettoni, 1813.
- Alberto Cadioli, *Le carte di Felice Bellotti*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, Atti del convegno di Milano, 15-18 maggio 2007, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra e Giuseppe Frasso, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 457-478.
- Un «alter ego» nascosto di Vincenzo Monti: Giovanni Antonio Maggi*, in "Fatto cigno immortal". *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, Atti del colloquio montiano, Lecce-Acaya di Vernole, 6-7 ottobre 2011, a cura di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 17-33.
- Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione*, in *Italiani di Milano: studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 341-351.
- Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri. Carme*, Brescia, Bettoni, 1807
- Dei Sepolcri*, edizione critica a cura di Giovanni Biancardi e Alberto Cadioli, Milano, Il Muro di Tessa, 2010.
- Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri. Versi*, Verona, Gambaretti, 1807.
- Giovanni Gherardini, *Lessigrafia italiana, o sia Maniera di scrivere le parole italiane proposta da Giovanni Gherardini e messa a confronto con quella*

insegnata dal Vocabolario della Crusca, Milano, Bianchi, 1843.

Gian Paolo Marchi, *Bettoni 1808: i «Sepolcri» di Foscolo, Pindemonte e Torti (con un frammento di Vincenzo Monti e alcuni versi inediti di Francesco Cognet)*, in «*A egregie cose*». *Studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, Atti del Convegno di studi per il bicentenario della prima edizione, Brescia, 1807-2007, Brescia, 20-21 aprile 2007, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 113-133.

Ippolito Pindemonte, *I Sepolcri, versi d'Ippolito Pindemonte ad Ugo Foscolo, con la versione latina inedita di Gerolamo Federico Borgno*, Milano, Resnati, 1843.

Angelo Maria Pizzagalli, *Le origini lombarde della cultura del Manzoni. Un'accademia milanese dell'800*, «*Rivista d'Italia*», vol. XXVII, 1912, pp. 313-330.

Massimo Rodella, *Libri e manoscritti entrati in Ambrosiana tra il 1815 e il 1915*, in *Storia dell'Ambrosiana. L'Ottocento*, Milano, IntesaBci, 2001.

*Foscolo e i suoi editori, tra letteratura, giornalismo
e riflessione critica*
Giulia Ravera

Sono ormai noti alla critica i numerosi momenti di difficoltà e contrasto che hanno costellato i rapporti tra Foscolo e i suoi editori – termine che per il momento utilizziamo in senso ampio, ma che necessita inevitabilmente di precisazioni e sfumature, tra tipografi e stampatori, editori in senso più moderno e aspiranti ‘letterati’, *editors* e *publishers*. Il discorso va poi esteso all’insieme variegato di figure che costella il processo editoriale, inclusi copisti e traduttori. Meritano altresì di essere indagate le fasi propositive e progettuali che di volta in volta vedono Foscolo superare una precedente delusione in campo editoriale ed avviare nuove collaborazioni, specie in ambito giornalistico. Il presente contributo – nato nell’ambito del ciclo di seminari *Edizioni d’autore*, tenutosi nella primavera 2022 presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano – si propone perciò di delineare una ‘storia’ di questi rapporti, talvolta proficui e spesso difficoltosi o addirittura tragici, con editori, stampatori e direttori di riviste, non tanto allo scopo di trattare ciascun momento in modo approfondito, quanto di cogliere gli elementi di continuità e quelli di scarto tra episodi per lo più già conosciuti, ma che

tuttavia possono ricevere nuova luce se colti in un quadro complessivo ed essere integrati con qualche nuovo approfondimento.

Le direttrici di questo percorso saranno quattro: 1. l'influenza dei rapporti in ambito editoriale sulle possibilità e sulle modalità di lavoro foscoliane, e dunque in parte sugli esiti stessi del suo impegno letterario; 2. la contrapposizione tra momenti proficui e positivi, ed esiti drammatici (in primo luogo sul piano personale), nell'ambito di relazioni che hanno inciso su fasi particolarmente infelici della vita del poeta (la rottura con gli intellettuali milanesi, l'isolamento dal 1809 in poi, il lavoro convulso e i costanti problemi economici durante l'esilio inglese); 3. la costanza e la coerenza dei principi fondanti nella concezione foscoliana della letteratura e della cultura, tanto nel tempo, quanto in opere e circostanze diverse; 4. la definizione di ruoli e funzioni differenti nel processo creativo ed editoriale, osservati nel loro intreccio e spesso nella loro sovrapposizione.

Prima di passare alla vera e propria rassegna di momenti e personaggi notevoli è utile puntualizzare alcuni presupposti generali.

Foscolo appare consapevole dell'importanza che ha l'edizione – una buona edizione – rispetto all'immagine e alla percezione di un'opera, e dunque al suo destino, presso il pubblico e i posteri. A questo assunto sembra connessa l'affermazione rivolta ad Isabella Teotochi Albrizzi in una lettera datata 8 giugno 1807: «e fra' miei puntigli ho il puntiglio d'essere un buon-gustaio d'edizioni».¹ E in effetti Foscolo fu sempre attento al modo in cui le proprie opere sarebbero state presentate tipograficamente:²

¹ Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, vol. II, p. 226 (d'ora in poi: *Ep.* II).

² Merita d'essere menzionata la lettera di Foscolo a Bodoni del 22 giugno 1803, nell'ambito di uno scambio volto a definire la riedizione delle *Poesie* foscoliane: il poeta, infatti, teneva particolarmente a questa collaborazione che avrebbe assicurato lunga memoria alla sua opera, a prescindere dal suo merito: «Se il mio nome morrà con me, que' pochi miei versi vivranno almeno per l'immortalità del vostro.» (Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, vol. I, pp. 182-183). Anche la scelta del primo editore delle *Poesie* e della successiva riedizione dell'*Ortis*, vale a dire Destefanis, appare coerente con questi gusti e principi: Destefanis era infatti fonditore di caratteri in proprio e come tale ebbe una menzione d'onore (*Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti *et alii*, Milano, FrancoAngeli, 2004, 2 voll., vol. II, p. 385). La sua ditta è per altro menzionata in Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 105, come esempio di produzione di pregio.

ai materiali, ai caratteri, ai formati, sin quasi a risultare inopportuno nei confronti dello stampatore e delle sue necessità professionali e materiali, come nel caso dei *Sepolcri*, emblematico da molti punti di vista e su cui dunque sarà utile tornare nel dettaglio.

Nel riconoscere l'importanza del lavoro editoriale, rispetto al risultato estetico, ma anche alla presenza sul mercato e dunque alla sopravvivenza dell'opera stessa, il poeta pare ad esempio disposto (ironicamente, ma bonariamente) ad accettare un poco di prosopopea da parte di un editore come Bettoni, troppo prono all'autocelebrazione, ma senza dubbio abilissimo, benché ancora inesperto e non sempre zelante. Sembra questo in sostanza il tono con cui Foscolo presenta l'editore bresciano all'amica Albrizzi, la quale era in procinto di far stampare proprio a Bettoni i suoi *Ritratti*, quando la esorta ad accogliere «l'amico mio – come si accoglie il coltivatore d'un'arte ministra d'immortalità –»,³ citando le parole con cui lo stesso Bettoni si era definito nella prefazione del *Bardo* montiano e poi in quella dell'*Alceste* alfieriana.⁴

Vale tuttavia la pena di anticipare che proprio il problema del ruolo dell'editore, del suo rapporto con l'autore e quindi dei confini tra le rispettive competenze, sarebbe stato uno degli elementi essenziali nella rottura tra Foscolo e Bettoni, tra Foscolo e gli intellettuali milanesi, tra Foscolo e Monti, e insomma all'origine della cosiddetta «Eunucomachia»: il caso Bettoni è dunque particolarmente rilevante e rappresentativo. In primo luogo, lo stampatore-editore, per quanto colto e sensibile a velleità artistico-intellettuali, doveva inevitabilmente pensare anche al mercato, ai lettori, al guadagno, mentre per l'autore prevaleva di necessità l'obiettivo letterario. D'altro canto, a nessun patto Foscolo poteva accettare l'ingerenza sul testo di un editore che si credesse letterato a sua volta, ma il cui compito reale doveva essere quello di garantire la correttezza dell'edizione e il rispetto della volontà dell'autore, senza intervenire

³ Lettera del 23 aprile 1807 (*Ep.* II, p. 197).

⁴ «coltivatore io pure di un'Arte ministra d'immortalità», Vincenzo Monti, *Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Brescia, Bettoni, 1806, pp. III-IV; «Io non sono che un artista, ma coltivatore di un'arte ministra d'immortalità, di un'arte trionfatrice del tempo, e con questa oso innalzarti il monumento», Vittorio Alfieri, *Alceste. Tragedia postuma di Vittorio Alfieri*, Brescia, Bettoni, 1806, p. 3.

sul testo quando non autorizzato, a maggior ragione se per motivazioni legate alla riuscita commerciale.⁵

Finché gli intenti pratici furono consonanti, a dispetto di queste divergenze di fondo, Foscolo e Bettoni poterono collaborare felicemente; tuttavia, le contraddizioni pre-esistenti sul piano teorico furono inasprite dalle due edizioni alfieriane in cui si impegnò Bettoni, nelle quali era evidente il peso della concezione che egli aveva del proprio ruolo e cui Foscolo non poté evitare di replicare, pur avendo cercato a lungo di non immischiarsi. Le sue pungenti accuse negli articoli del 1810,⁶ che determinarono il contrasto con Bettoni ed ebbero al contempo un ruolo essenziale nell'«Eunucomachia», furono infatti suscitate dal plauso immoderato⁷ che avevano ricevuto le anticipazioni volte a preparare il pubblico alla nuova edizione delle *Opere* alfieriane e pubblicate dal tipografo nella forma di un fittizio epistolario.⁸ Esse per altro arrivavano dopo il significativo antecedente dell'*Alceste seconda*,⁹ sulla cui pubblicazione erano pesati gli interventi soggettivi e non sempre rigorosi dell'editore.¹⁰ Il fatto che quegli

⁵ Su questi aspetti si veda più diffusamente Alberto Cadioli, *Niccolò Bettoni, un «artista della stampa» al servizio delle lettere*, in «*A egregie cose*». *Studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 87-105.

⁶ Per indicazione stessa del poeta (dietro il mascheramento dell'editore, che riceve il manoscritto e lo pubblica anonimo) nell'introduzione al *Ragguaglio* (Ugo Foscolo, *Ragguaglio d'un'Adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 231-295: 231-232; su questi aspetti si tornerà diffusamente a breve.

⁷ Per la questione della celebrazione eccessiva, per lo meno agli occhi di Foscolo, e i casi specifici del Dalmistro e di Francesco Pimbiolo degli Engelfreddi, si legga Cadioli, *Niccolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit.

⁸ Nel 1809 Bettoni pubblicò un gruppo di lettere fittizie, in cui il progetto di edizione era presentato e descritto in forma tale da esaltare il lavoro dell'editore: *Lettere sulla edizione patavina-bresciana delle opere di Vittorio Alfieri*, Padova, Bettoni, 1809.

⁹ È proprio il tema da cui Foscolo prende le mosse nell'articolo sull'*Odissea* per poi affrontare nel dettaglio la questione del «tipografo-letterato» in merito al caso di Bettoni (Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, cit., pp. 197-230: 220-221).

¹⁰ Nel 1807, tuttavia, quando l'edizione era uscita, non era stata tanto la questione filologica a suscitare scandalo e discussioni, quanto l'opportunità stessa di pubblicare l'opera come indubbiamente alfieriana, dopo che per lungo tempo era stata considerata come una traduzione di Euripide. A queste accuse, ed in particolare quelle di Guillon sul «Giornale italiano», Bettoni aveva risposto con un opuscolo dal titolo *Lettere sulla Alceste seconda. Tragedia postuma di Vittorio Alfieri*. Per la completa ricostruzione della questione

elogi venissero anche da personaggi illustri e vicini a Foscolo (ad esempio il Dalmistro)¹¹ e fossero diffusi da testate di primo piano, fu determinante nel convincere il poeta a pronunciarsi in termini polemici, rifiutando in forma esplicita e pubblica l'abuso del ruolo e del vocabolo di letterato.

D'altronde Foscolo si dimostrò sempre e in generale nemico non solo dell'adulazione, ma anche degli elogi troppo smaccati, in primo luogo in merito alle proprie opere. Basti pensare a quando, il 2 maggio 1807, poco dopo la pubblicazione dei *Sepolcri*, egli scrisse a Camillo Ugoni precisando che «a Milano ho espressamente *et totis viribus* vietato che i miei libriccioli fossero lodati. – Li vedrete nel *Giornale Italiano* annunciati col semplice titolo e nulla più». ¹² Questo punto sarebbe rimasto costante ancora negli anni inglesi, quando Foscolo tenne a precisare la propria posizione nei suoi progetti giornalistici e ne discusse con i suoi corrispondenti.

1. Una prima vicenda che fornisce diversi spunti di riflessione sul rapporto del poeta con l'editoria e gli editori è quella legata alla traduzione del *Viaggio sentimentale* sterniano.¹³ Il romanzo nella versione italiana di Foscolo, la prima condotta direttamente sull'originale inglese,¹⁴ venne pubblicato da

si rimanda a Cadioli, *Nicolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit., pp. 94-95. Nell'articolo del 1810 sull'*Odissea*, invece, tutte le mancanze di carattere testuale e filologico, e in particolare la mancanza dello «schiarimento ai lettori» presente nell'originale sarebbero state censurate da Foscolo in modo puntuale (Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea*, cit., pp. 220-224).

¹¹ Il caso dell'abate Angelo Dalmistro è particolarmente notevole, anche perché l'attacco foscoliano nel *Ragguaglio* (che pure, in amicizia, non prevede l'esplicita indicazione del nome) non precluse rapporti intimi e amichevoli tra i due, senza dunque tradursi in un ulteriore contrasto; si veda la lettera del 5 giugno 1810 in cui il poeta spiega la menzione polemica nel «romanzetto»: Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1953, vol. III, p. 393 (d'ora in poi, *Ep.* III).

¹² *Ep.* II, pp. 202-203.

¹³ Si riportano qui in sintesi i momenti fondamentali del lungo lavoro foscoliano sul romanzo di Sterne; per una più dettagliata ricostruzione mi permetto di rimandare a Giulia Ravera, *Il Viaggio sentimentale di Yorick: storia della traduzione foscoliana*, «Rassegna Europea di Letteratura italiana», nn. 55-56, 2020, pp. 41-118, in cui si possono trovare numerosi ulteriori riferimenti bibliografici sulla questione.

¹⁴ La traduzione foscoliana fu in realtà preceduta da quella anonima pubblicata da Destefanis, che fu tuttavia eclissata dall'importanza di quella moliniana. Sino a questo momento, comunque, il romanzo era stato letto in Italia in traduzione francese o nelle versioni italiane tratte appunto da quelle francesi: in questa forma Foscolo aveva co-

Molini (Pisa) nell'estate del 1813, dopo un lavoro di revisione e ritraduzione avviato al più tardi nell'agosto del '12. Si parla di ritraduzione e revisione in quanto Foscolo aveva in realtà già tradotto l'opera di Sterne tra 1805 e 1806, senza mai giungere ad un risultato soddisfacente e pubblicabile.

A sua volta l'edizione del '13 non può vantare uno statuto del tutto definitivo: infatti, benché Foscolo non sia mai arrivato a pubblicare una seconda edizione della sua traduzione, egli concepì tale intenzione molto presto e si dimostrò in diverse occasioni insoddisfatto del risultato raggiunto.¹⁵ Già nell'*errata corrige*, insieme ad interventi linguistici, è presente una variante puramente stilistica: «riporre le mie brache» diviene «rimpiattarmi le brache». Subito dopo inizia un nuovo processo di revisione, il cui primo risultato consiste in un centinaio di postille a margine di una copia dell'edizione Molini, oggi conservata presso la Biblioteca di Storia moderna e contemporanea a Roma: la collocazione cronologica di questa fase è possibile con precisione grazie alla lettera che Foscolo inviò a Leoni il 23 luglio 1814, in cui egli dice di aver già segnato una cinquantina di correzioni e di voler procedere nel lavoro.¹⁶ Questa fase correttoria, tuttavia, diede esito concreto solo per i dieci capitoli che il poeta decise anni dopo di allegare, insieme ad un nuovo *Avvertimento al lettore*, in appendice all'*Ortis* nell'edizione londinese del 1817: le brevi porzioni del *Viaggio* che vi appaiono ritradotte, infatti, accolgono quasi *in toto* le relative postille del '14.

nosciuto ed apprezzato il romanzo già negli anni veneziani, pur rendendosi precocemente conto che le edizioni disponibili non potevano essere considerate adeguate, per le loro caratteristiche stilistiche e linguistiche, oltre che per il rapporto indiretto con l'originale. (*Viaggio sentimentale del sig. Sterne sotto il nome di Yorick*. Traduzione dal francese, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1792; *Lettere di Yorick a Elisa e di Elisa a Yorick*, con Aggiunte, e Note del traduttore italiano, Venezia, Gio. Andrea Foglierini, 1792. Entrambe le traduzioni sono anonime, ma la seconda è presumibilmente stata realizzata da un amico di Foscolo, Angelo Gaetano Vianelli.)

¹⁵ Ciò non stupisce data la difficoltà del compito che Foscolo si era assunto: non solo in quanto il suo apprendimento della lingua inglese non fu mai ottimale, nemmeno dopo anni dal trasferimento a Londra, ma soprattutto per la sostanziale assenza di una lingua della prosa letteraria e narrativa italiana su cui basarsi. La traduzione nasceva cioè come occasione di riflessione e di creazione linguistica, come in sostanza era stato già per l'*Ortis*, e dunque poneva una sfida notevolissima al suo autore, a maggior ragione nel confronto con un capolavoro – quale era il romanzo di Sterne – che a pieno titolo si inseriva in una grande tradizione di prosa romanzesca.

¹⁶ Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1956, vol. V, pp. 185-186: 185.

L'operazione editoriale del '17 non era soltanto un tentativo di ingraziarsi il nuovo pubblico inglese attraverso un saggio di opera letteraria strettamente connessa a quella di un autore britannico, ma anche l'anticipazione di una vera e propria seconda edizione del *Viaggio sentimentale*, non più solo vagheggiata, ma esplicitamente progettata. Il 2 febbraio 1820, infatti, Foscolo scrisse a Giuseppe Molini per chiedergli un esemplare della vecchia stampa su cui procedere con una nuova serie di note e interventi puntuali.¹⁷ Questa seconda copia postillata non ci è pervenuta, ma sappiamo che il processo correttorio – per quanto mai portato a termine – aveva conosciuto notevoli progressi: infatti Christopher Hoggins, amico e legale di Foscolo negli ultimi anni inglesi, scrisse agli editori Le Monnier in data 2 agosto 1854, offrendo loro la possibilità di visionare il documento, conservato allora nella sua biblioteca e oggi perduto.¹⁸

Nel complesso, dunque, l'impegno di Foscolo sulla traduzione sterniana durò quasi vent'anni, benché con fasi alterne e lunghi momenti di abbandono; in questo lasso di tempo sono coinvolte a titolo diverso numerose figure di editori/stampatori che avrebbero potuto essere interessati a pubblicare l'opera. Ripercorrendo la storia di questi contatti più o meno fortunati, si ottiene una variegata casistica delle difficoltà che segnano il rapporto editore/autore, in generale e nella biografia foscoliana in particolare.

Il primo cui Foscolo propose l'edizione sembra sia stato proprio Nicolò Bettoni, come testimonia una lettera del maggio 1806; ciò è coerente con l'entusiastico avvio della collaborazione tra i due, che contestualmente pensavano anche ad una nuova edizione dell'*Ortis*.¹⁹ All'epoca, Foscolo aveva concluso i due anni di servizio in Francia (più precisamente a Calais e Va-

¹⁷ «Signor Molini carissimo, - Alla traduzione poche novità rilevanti farei; bensì molte varianti di vocaboli e frasi, e alcuni cangiamenti qua e là nelle note. E perché non ne ho copia, ne chiederò una al signor Molini di Londra, a cui la ridarò corretta nei margini; e ve la faccia arrivare», Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1974, vol. VIII, pp. 137-138: 137.

¹⁸ Il passo della lettera in questione è riportato – nell'originale inglese – in Ugo Foscolo, *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, p. LII, senza tuttavia indicazione della data e della collocazione della lettera, che presso la Biblioteca Labronica si trova solo nella veste italiana preparata da Mayer per condividere il contenuto della missiva con Orlandini.

¹⁹ *Ep.* II, pp. 104-105.

lenciennes) al seguito dell'esercito napoleonico, durante i quali egli era entrato in stretto contatto con i prigionieri inglesi e perciò aveva avuto occasione di apprendere la loro lingua. Inoltre, un'innominata «little enemy»²⁰ gli aveva prestato una copia del *Sentimental Journey*, che dunque Foscolo aveva potuto per la prima volta leggere nella sua veste originale. Il progetto di traduzione nacque probabilmente da intenti galanti, vale a dire per soddisfare la curiosità dell'amica e studentessa di italiano Amélie Bagien, dagli scambi epistolari con la quale si può trarre la gran parte delle informazioni disponibili su questa prima fase di lavoro.²¹ Tuttavia ben presto l'idea della traduzione si caricò di intenti polemici e letterari strettamente connessi alla visione foscoliana della letteratura italiana e del suo stato presente, in particolare a proposito della mancanza di solidi strumenti linguistici ed espressivi per la prosa letteraria. La già citata lettera a Bettoni esplicita in maniera particolarmente veemente e precisa questi intenti, e al contempo delinea una puntuale proposta editoriale, la cui complessità è forse una delle cause del temporaneo naufragio della pubblicazione. Foscolo infatti pensava ad un'edizione sinottica su quattro colonne, che contenessero rispettivamente l'originale inglese, la traduzione francese (quella indegna²² con cui appunto Foscolo intendeva polemizzare, senza nemmeno menzionare quella italiana che ne era derivata), la sua nuova traduzione italiana e infine un apparato di note di carattere narrativo, composte ovviamente da Foscolo, ma ascritte ad un fittizio viaggiatore irlandese, Nathaniel Cookman. Questo particolare assetto della pagina avrebbe favorito l'immediato confronto tra le versioni del testo, con ciò facilitando la comprensione sia dell'inefficacia della traduzione francese, sia della modernità e della faccondia della lingua italiana adattata alla prosa narrativa, una lingua vale a

²⁰ Settembre 1805, *Ep.* II, pp. 73-76: 73.

²¹ *Ep.* II, *passim*.

²² Foscolo non esplicitò in questa sede a quali traduzioni inaffidabili si riferisse. Oltre alla già citata traduzione italiana del 1792, per gli anni veneziani è possibile citare almeno un'altra versione del *Sentimental Journey* che sicuramente circolò a Venezia negli ultimi anni del secolo (quella realizzata da Frénais e datata Parigi 1787, ma in realtà stampata proprio a Venezia); tuttavia la traduzione francese più celebre e autorevole, che certamente Foscolo conobbe per aver preso spunto e talvolta tradotto e riscritto le note che la correddano, era quella di Paulin Crassous (*Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa*. Traduction nouvelle par Paulin Crassous, accompagnée de notes historiques et critiques, Paris, Didot, 1801, 3 voll.).

dire che avrebbe permesso ai lettori italiani di apprendere pienamente gli insegnamenti insiti nel grande capolavoro sterniano:

finco io di avere avuto il *Viaggio sentimentale* di Sterne da un Nathaniel Cookman, che al libro stampato avesse frammesse alcune pagine manoscritte, tutte d'osservazioni che il Cookman avea scritte in inglese nel suo viaggio in Francia negli ultimi due anni di pace. Di poi narra i costumi francesi dopo la Rivoluzione. [...] io feci queste osservazioni su i Francesi percorrendo i loro paesi – che cercai di esprimerle in una maniera tutta mia [...]

Intrapresi la versione del libricciuolo di Lorenzo Sterne, 1° per provare l'arrendevolezza della nostra lingua [...] 2° per mostrare che i Francesi l'hanno tradotto male [...] e per smentire la laida traduzione italiana [...] 3° per far gustare la satira finissima de' costumi francesi.²³

Bettoni, la cui lettera di risposta purtroppo manca, deve aver declinato la proposta; la sua collaborazione con Foscolo, come è ben noto, proseguì pochi mesi dopo con le edizioni dei *Sepolcri* e dell'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*. È in ogni caso notevole come qui il poeta creasse con l'amico e suo potenziale editore un vero e proprio dialogo letterario, riflettendo su motivazioni e obiettivi artistici, sottolineando anche le proprie speranze rispetto all'interesse e dunque al successo dell'opera, vista la natura del romanzo di partenza, vale a dire un vero capolavoro europeo.

Foscolo, per quanto consapevole del lavoro che ancora mancava per portare a compimento la sua traduzione di Sterne, ultimata ma ancora molto acerba sul piano linguistico e stilistico, e le note, probabilmente mai nemmeno iniziate,²⁴ non sembra rinunciare del tutto all'idea di pubblicarla in tempi brevi, pur non facendo più menzione della complessa impaginazione sinottica, che si può ipotizzare sia stata censurata da Bettoni pro-

²³ *Ep.* II, pp. 106-107.

²⁴ Si tratta in generale di ipotesi, poiché di questa prima traduzione non resta che una carta, corrispondente a tre soli capitoli del romanzo, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Per le vicende, di non semplice ricostruzione, che interessarono il manoscritto, si possono consultare il volume V dell'Edizione Nazionale (Foscolo, *Prose varie d'arte*, cit., pp. xxxvi ss.); Pino Fasano, *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974; da ultimo, Giulia Ravera, *Foscolo e la traduzione del Viaggio sentimentale di Sterne: la redazione inedita del 1812*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/II, 2019, pp. 175-195, e Ravera, *Il Viaggio sentimentale di Yorick*, cit.

prio per la sua complessità, il suo carattere quasi ‘accademico’, volto cioè al raffronto tra i testi e alla riflessione sulla pratica letteraria e traduttoria.

Restano notizie di nuovi tentativi di procedere alla pubblicazione databili all’aprile 1807, quando Foscolo rispose ad Arrivabene, che evidentemente faceva da tramite con un nuovo potenziale editore, ignoto e indicato semplicemente come «Virgiliano»:²⁵ il poeta dettava le proprie condizioni per l’edizione in termini di tempo, compenso e composizione (resta confermata la presenza delle note narrative). A confronto con la missiva inviata a Bettoni, appare molto diverso l’atteggiamento del poeta rispetto al potenziale editore, la lettera al quale giunge rapidamente al punto, non rivela nulla delle finzioni relative alle note e al loro autore, non si sofferma su riflessioni o problemi letterari e culturali.

Sulla traduzione di Lorenzo Sterne eccoti l’*ultimatum*. La darò alla fine dell’anno 1807 con un tometto di note tradotte dall’inglese – note bizzarre e frizzanti intorno a’ costumi nostri e francesi di *Nataniele Cookman* irlandese – né furono tradotte mai in Italia, né in Francia, ch’io sappia. Cederò il manoscritto per anni dieci: alla consegna del libro lo stampatore mi darà L. 1200, e copie 20 finita che sia l’edizione. Se così piace, bene – diversamente fa’ che il tuo Virgiliano mi ami senza pensarci.²⁶

I termini qui esposti sono abbastanza simili a quelli che, anni dopo, il poeta avrebbe fatto mettere per iscritto nel contratto con Molini; resta, si diceva, l’idea dell’apparato di note «bizzarre e frizzanti», definizione significativa per un inserto narrativo pensato – possiamo immaginare – secondo uno stile e un punto di vista affini a quelli ironici e pungenti di Sterne, come sarebbe poi stato per la *Notizia intorno a Didimo Chierico*,

²⁵ Difficile indicare con precisione di chi si tratti, ma ringrazio Barbara Tanzi Imbri per il suggerimento relativo alla tipografia All’insegna di Virgilio, aperta appunto a Mantova da Giuseppe Braglia intorno al 1767; nel 1807 l’attività era sicuramente ancora attiva, dopo la morte del suo fondatore, grazie all’affitto ottenuto da Luigi Caranenti. Oltre alla denominazione originaria e ufficiale, i frontespizi dei volumi editi da Caranenti presentano varie diciture, e in particolare fino al 1812 «All’insegna di Virgilio», «Co’ Tipi Virgiliani» e «Tipografia virgiliana», che particolarmente si avvicina alla formula utilizzata da Foscolo, benché già nel 1809 la tipografia fosse stata ceduta in vendita. Cfr. Giancarlo Ciaramelli, Cesare Guerra, *Tipografi, editori e librai mantovani dell’Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2005, pp. 51-53.

²⁶ *Ep.* II, p. 195.

appendice biografico-narrativa allegata al *Viaggio sentimentale* nella redazione andata in stampa.

L'accordo col mantovano non andò in porto e il progetto giacque abbandonato per diversi anni, finché nell'agosto del 1812, scrivendo a Cornelia Martinetti,²⁷ Foscolo affermò di voler riprendere il lavoro: esso procedette poi in modo molto spedito, tanto che il 4 ottobre il poeta poté scrivere a Pellico informandolo che la traduzione era compiuta. Subentrò tuttavia un nuovo contrattempo, in quanto gli editori toscani dimostravano d'essere avidi e disonesti:

Ho anche finito sino all'ultima sillaba il *Viaggio sentimentale* di Sterne: ma qui gli stampatori sono più mariuoli de' nostri, appunto perché sono assai più creanzati; e ti aggirano a forza di inchini, e di umiltà, e di promesse: e quando s'è a stringere, ti esibiscono di stampare e di vendere per gloria dell'autore, e per utile del libraio; e se anche tu stringi, tornano a scongiurarti che tu rompa il contratto perché temono di rovinare, e piangono non quello che possono perdere, ma quel di più che vorrebbero guadagnare. Così m'è avvenuto nel contratto di questa versione. Un libraio me lo chiese, senza ch'io gliene parlassi – appena esso, e solo, e tranne la contessa d'Albania, nessun m'ha veduto a salir le sue scale. – S'era dunque pattuito ch'egli mi darebbe 40 luigi d'oro, ed io gli avrei ceduta la proprietà anche pel Regno d'Italia per un quinquennio. Quando si fu a sottoscrivere, il buon ebreo di libraio bench'ei sia battezzato – mi propose di pagarmi metà del prezzo in tanti libri a prezzo di catalogo: lacerai il contratto, e lo mandai al diavolo. —²⁸

Sembra dunque che con questo stampatore-libraio, che merita l'epiteto di «ebreo» non per la sua fede, ma per il suo attaccamento ai soldi, Foscolo fosse arrivato alla stesura di un contratto poi non sottoscritto, come mostra la sdegnosa reazione del poeta alla proposta svantaggiosa della controparte. Chi sia questo editore non è chiaro; l'ipotesi d'abitudine sostenuta²⁹ è che si tratti di Guglielmo Piatti, perché a lui Foscolo scrisse il 27 novem-

²⁷ Lettera del 19-20 agosto 1812, Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, vol. IV, pp. 101-106, (d'ora in poi: *Ep.* IV): una lettera lunghissima, in cui Foscolo, corteggiando la sua destinataria, le proponeva di essere la dedicataria della traduzione.

²⁸ *Ep.* IV, pp. 168-169.

²⁹ *Ep.* IV, p. 169, n. 7.

bre 1812 – quando si era rivelato più produttivo l'incontro con Molini, che appunto sarebbe divenuto editore del *Viaggio sentimentale* pochi mesi dopo – per ribadire che il contratto precedentemente preparato era da considerare sciolto, tra l'altro per causa dell'editore e non dell'autore, e che dunque l'opera sarebbe stata pubblicata altrove.

Non trovandovi scrivo: «che pel vostro mancamento di parola, considerando io sciolto il contratto intavolato per la stampa della *traduzione di Sterne*, sto per farlo pubblicare da un altro stampatore: il che vi serva d'avviso». Non so se a voi rincrescerà d'avere perduta la mia stima; a me certamente rincresce d'avere trovato un galantuomo di meno.³⁰

Le dure parole che chiudono la lettera sembrano coerenti con l'aspra descrizione degli stampatori toscani fornita a Pellico; inoltre, il riferimento nella medesima lettera del 4 ottobre alla contessa d'Albany, in quanto unica testimone di quella collaborazione fallita, potrebbe essere motivato proprio dall'identificazione con Piatti, che la contessa ben conosceva per il suo impegno nella pubblicazione delle opere di Alfieri. La principale obiezione in merito concerne invece le tempistiche: se a inizio ottobre Foscolo dichiarava già «lacerato» il contratto (per altro mai firmato) con Piatti, non è chiaro perché a fine novembre, incontrato Molini, egli avrebbe avuto l'urgenza di confermare lo scioglimento del contratto stesso, evidente di per sé dopo quasi due mesi, anche laddove non fosse bastata la reazione iracunda del poeta al momento della lettura del documento. A questo si può aggiungere che il riferimento nella lettera a Pellico agli stampatori e ai librai toscani al plurale – rispetto alla cui massa, uniforme per iniquità, l'«ebreo» del contratto stracciato sarebbe solo un esempio lampante – farebbe piuttosto pensare che Foscolo, avendo ormai pronta la traduzione, avesse interpellato diversi possibili interlocutori commerciali, tra cui appunto sia l'ignoto «ebreo [...] battezzato», sia il Piatti.

L'epiteto scelto è per altro notevole. Torna infatti in altra lettera, di poco successiva e di nuovo legata alla vicenda del *Viaggio sentimentale*. Il 5 dicembre, infatti, il poeta riscrisse a Pellico, sia per confermarli che la questione della pubblicazione era risolta, sia per chiedergli una cortesia, vale a dire l'invio di una copia di una traduzione rivale del romanzo, che

³⁰ *Ep.* IV, p. 197.

nel frattempo era uscita anonima per i tipi dell'«Ebreo Destefanis»,³¹ battendo sul tempo quella foscoliana:

Il mio Sterne si stampa a Pisa; e n'ebbi 40 *luigi* in carta; né gli avrò in oro se non quando spirerà il mese di marzo – Mandami (consegnandolo a tuo fratello o al signor Gandini per meno spesa) quello stampato dall'Ebreo Destefanis.³²

Giovanni Giuseppe Destefanis non è figura molto studiata e su cui si trovano numerose informazioni,³³ benché le opere stampate dalla sua tipografia milanese siano numerose e importanti,³⁴ prime fra tutte le *Poesie* foscoliane del 1802 e l'edizione di lusso dell'*Ortis*.³⁵ La sua ditta fu in attività a Milano, nella contrada S. Zeno, dal 1802 al 1836, quando essa, ormai gestita dal figlio, fu ceduta a Guglielmini e Redaelli. Era dunque personaggio direttamente noto a Foscolo, che non mi pare in questa sede avrebbe avuto ragione o necessità di identificarlo in base alla fede, anche qualora si trattasse davvero di quella ebraica; l'epiteto sembra dunque un nuovo, non certo affettuoso, riferimento alla categoria con il suo caratteristico attaccamento al denaro, la quale ancora una volta appare allusa come insieme indistinto ed omogeneo.

Il 31 marzo 1813, in ogni caso, entrò in vigore il contratto sottoscritto con Molini; vi si nota l'insistenza sulla possibilità di tornare a lavorare sul testo in vista di una seconda edizione o di un'*opera omnia* foscoliana,

³¹ *Viaggio sentimentale fatto in Francia da Lorenzo Stern*. Versione dell'originale inglese, Milano, Destefanis, 1812.

³² *Ep.* IV, pp. 199-200.

³³ Le notizie che seguono sono tratte da *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, cit., p. 385; il repertorio a sua volta si basa su quanto è registrato presso l'Archivio di Stato di Milano (cart. 346, fasc. Destefanis) e in repertori precedenti. In Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., la tipografia Destefanis è menzionata più volte nel contesto industrioso milanese e come esempio di produzione particolarmente curata, costosa e di successo.

³⁴ Oltre alle opere di Foscolo, nel catalogo Destefanis si trovano altri nomi illustri, come Beccaria, Verri, Bossi, Gioia; all'editore va ascritta anche la collana degli Scrittori classici italiani di economia politica curata da Custodi e la *Vita* di Trivulzio scritta da Rosmini.

³⁵ Il primo volume dell'*Epistolario* foscoliano, relativo appunto a quel torno d'anni, non riporta purtroppo alcuna conversazione epistolare fra i due.

in perfetta coerenza con l'interesse verso la revisione e la limatura del testo che – lo si è visto – rimase vivo fino agli anni inglesi. Al di là delle consuetudini contrattuali in ambito editoriale, questo aspetto appare in primo luogo connesso all'attenzione quasi ossessiva da parte di Foscolo per la veste ultima delle proprie opere, caratteristica questa costante nel suo lavoro letterario che più volte gli causò tensioni con gli editori (Bertoni e Pickering in primo luogo). D'altro canto, il *Viaggio sentimentale* poneva una sfida linguistica e letteraria notevole, nel rapporto con l'originale inglese e nella creazione di una rinnovata prosa narrativa italiana, il che spiega almeno in parte la complessità della genesi della traduzione foscoliana.

Io Ugo Foscolo Veneziano Possidente ho liberamente venduto, e ceduto al Sig.re Giuseppe Molini per lo spazio di anni dodici da avere il suo principio il primo Giugno 18tredici, e terminare il dì 31 Maggio 18venticinque la Traduzione da me fatta dall'Originale Inglese del Libro intitolato = *Sentimental Journey through France and Italy* = di Lorenzo Sterne ai seguenti patti e condizioni. 1° Mi saranno pagati dal Sig.r Giuseppe Molini Zecchini Ottanta, pari a Franchi Ottocentonovantasei, che zecchini Cinquanta da scegliersi in Libri e Generi esistenti nel di lui Negozio sotto la Ditta Molini Landi & Co ai prezzi indicati nei loro cataloghi, e zecchini Trenta in Denaro da pagarmisi dentro il mese d'Aprile 1813, e più dodici Esemplari dell'Opera suddetta in Carta velina 2° Ogni qual volta sia terminata un'Edizione, dovrà il Sig.r Giuseppe Molini avvertirmi, ed io potrò fare le correzioni che crederò, e trattandosi di Aggiunte, di Note, di Prefazione se mi dovranno esser date tante Copie, a ragione di una Copia per ogni pagina di stampa 3° In caso che io voglia dentro gli Anni dodici (epoca della durata del Contratto) fare l'Edizione completa delle mie opere, dovrà il Sig. Giuseppe Molini fare eseguire un'Edizione simile del detto Libro, che non dovrà essere di sesto maggiore dell'Ottavo grande, e rilasciarmene quante copie me ne abbisogneranno col Ribasso del Cinquanta per cento. – Fatto in doppio secondo la prescrizione del Codice di Procedura.³⁶

Tra le testimonianze che rimangono del lavoro sul *Viaggio sentimentale*, meritano di essere menzionate due brevi porzioni di lettere mandate da Foscolo ad amici, proprio nel periodo in cui la stampa giungeva a conclusione. Il

³⁶ *Ep.* IV, pp. 480-481.

coinvolgimento dell'autore nel lavoro della tipografia,³⁷ consuetudine ben nota e su cui sarà necessario tornare a proposito della collaborazione con Bettoni, è anche in questo caso confermato. Foscolo poté infatti riguardare a piacimento le prove di stampa e controllare sino all'ultimo momento l'esito del proprio impegno, rimandando la partenza per Milano sino a quando tutti i fogli furono tirati, benché ancora bagnati, come dimostrano alcune informazioni reperibili nell'epistolario: «ed ora vi perdo gli occhi su le prove delle stampe, e i danari a riceverle dalla posta. Ma per mezzo luglio sarà finito»³⁸ e ancora «Molini spedirà a Brescia lo Sterne che è già bello e stampato – Non ho potuto recarne meco molte copie, perché quando partii di Toscana l'ultimo foglio non era per anche rasciutto».³⁹

L'edizione del *Viaggio sentimentale*, oltre a non essere presumibilmente del tutto soddisfacente per il suo autore, non fu nemmeno fortunata per Molini, che mentre ultimava la stampa andò in bancarotta, imprevisto che certamente non giovò alla diffusione, alla vendita e all'apprezzamento della traduzione foscoliana, pur destinata a rimanere fino ad anni recentissimi la versione di riferimento per i lettori italiani. Molini comunque rimase in attività, e ancora negli anni '20 disponeva di un agente a Londra e conservava parte della tiratura dello Sterne, di cui appunto Foscolo gli chiese e ottenne una copia da rivedere. Tra i due i rapporti risultano sempre molto cordiali, come suggerisce anche l'uso da parte del poeta della firma fittizia e 'personale' di Didimo; così le affermazioni di Molini, che in una lettera del 14 novembre 1813, poco prima che Foscolo lasciasse Firenze per sempre, gli chiedeva di saldare i suoi conti e ricordava «la speculazione dello Sterne» come «per me assai onerosa», sono chiaramente dettate dall'estrema difficoltà dei tempi, e non da animosità.⁴⁰

Le tracce del controllo operato da Foscolo sulla stampa Molini, benché tenui ed affidate all'epistolario, meritano di essere poste in correlazione con la ben più celebre vicenda della limatura dei *Sepolcri* e della presenza costante del poeta nell'officina di Bettoni. A partire almeno dal marzo 1807, Foscolo si trasferì per qualche tempo a Brescia, forse addirittura

³⁷ Non necessariamente si sarà trattato di una presenza fisica, che poteva essere ovviata dall'invio delle bozze per posta.

³⁸ A Sigismondo Trechi, 10 giugno 1813 (*Ep.* IV, pp. 272-280: 275).

³⁹ A Camillo Ugoni, 11 agosto 1813 (*Ep.* IV, pp. 320-321).

⁴⁰ *Ep.* IV, p. 421.

a casa del suo editore, che dopo la rottura gli avrebbe rinfacciato la sua ingratitudine verso un amico che gli aveva offerto la massima ospitalità (anche se il riferimento alla casa potrebbe essere generale e metaforico, o connesso al fatto che in quel periodo Foscolo aveva fissato presso Bettoni il proprio indirizzo postale). Il lavoro sul testo era in verità iniziato l'autunno precedente, ma l'inverno molto umido, che rendeva difficile asciugare le stampe, le lungaggini tecniche della tipografia e l'incontentabilità del poeta prolungarono l'impegno sul carne sino ad aprile. È vero che nelle parole di Foscolo, espresse con affettuosa ironia ben prima della rottura, Bettoni non appare un uomo eccessivamente solerte, con le sue serate prolungate oltre l'opportuno e la sveglia sempre tardiva, secondo l'abitudine veneta.⁴¹ Molto deve aver pesato tuttavia la difficoltà di trovare soluzioni pratiche ed estetiche che soddisfacessero pienamente l'autore, a partire dalla carta, dal formato, dai caratteri.

È poi fondamentale la questione delle correzioni e delle modifiche che Foscolo continuò indefessamente ad apportare ai suoi versi mentre la stampa era ben avviata, secondo il costume a lui consueto di cui si è detto, costringendo l'intera tipografia a rifare da capo porzioni di testo e fogli già dati per pronti, con ovvio danno in termini sia economici che pratici, che Bettoni a tempo debito non avrebbe mancato di ricordare al poeta a scopo polemico. Le spie di questo impegno prolungato risiedono nell'apparato di note che Foscolo volle far seguire al testo in un'apposita sezione. Tali note infatti non furono l'oggetto principale della sua attenzione e dell'azione correttoria, tanto che nel rimando al segmento poetico interessato esse conservarono tendenzialmente lezioni che invece a testo erano state superate, con la conseguente perdita dell'esatta corrispondenza. È in effetti probabile che Foscolo operasse i propri interventi solo sul testo e che lasciasse l'adeguamento dei rimandi in nota ai collaboratori di Bettoni, evidentemente non sempre aggiornati o abbastanza attenti. A loro parziale discolpa va per altro considerato che le note foscoliane presentavano un

⁴¹ Nel ritratto che Foscolo propone a Isabella Teotochi Albrizzi nella lettera del 20 giugno 1807, Bettoni non risulta imprenditore del tutto accorto: «Ma con tutta la sua buona volontà, incalzatelo, mia Isabella – perch'egli, da buon Veneziano, dorme troppo il giorno, e veglia la notte quando non si lavora; e da buon stampatore, piglia troppe imprese: onde va sempre alle Kalende greche. Lo so io, che per quel miserabile saggio di traduzione ho fatto due viaggi, e scritte cento lettere. Né sarebbe stampato, s'io non gli fossi stato addosso di e notte, dando mancie a' lavoranti e strapazzi al padrone.» (*Ep.* II, pp. 230-231).

notevole carattere di erudizione e complessità, per quanto (un po' contraddittoriamente) pensate per aiutare il lettore.⁴² Due di queste discrepanze in particolare restano evidenti nella versione definitiva del testo, nella sua prima edizione (1807 – appaiono invece corrette nella successiva del 1808):

vv 8-9, né da te, dolce amico, udrò più il verso | e la mesta armonia che lo
governa - [...] il verso | con la mesta armonia che lo governa
v 190, Irato a' patrii Numi, errava muto - Irato a' patrii Numi andava muto

Il processo di correzione a tiratura avviata generò per altro una serie di varianti di stampa (ancor più numerose nel caso coevo dell'*Esperimento di traduzione*, che conobbe il medesimo *modus operandi*): esse costituiscono per noi vere e proprie testimonianze delle bozze susseguitesì nella preparazione del testo, rarissime nel caso di Foscolo, per le cui opere questi materiali sono di norma perduti, perché volontariamente eliminati dall'autore o rovinati dall'uso durante la stampa. Infine, la costante presenza di Foscolo in tipografia e la sua attenzione minuziosa alla propria opera confermano che le oscillazioni grafiche (ad esempio nell'accentazione, nella scelta tra 'i' e 'j' in posizione intervocalica, nella preferenza per le maiuscole) sono da ascrivere al poeta stesso, a sue indecisioni, preferenze o eventualmente disinteresse.⁴³

Alcuni aspetti caratteristici del *Viaggio sentimentale* foscoliano (ma in parte anche dei *Sepolcri*) consentono un ulteriore approfondimento rispetto all'identità e al ruolo dell'autore, tanto nel suo presentarsi al lettore, quanto a confronto con altre figure attive nel processo di creazione letteraria e editoriale. Nell'edizione del '13, infatti, la traduzione è accompagnata sia da un apparato di note sia dalla celeberrima *Notizia intorno a Didimo Chierico*, straordinaria invenzione foscoliana, volta nelle intenzioni del poeta a conquistargli una parte di merito rispetto all'originalità dell'opera complessiva,

⁴² Alberto Cadioli, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Garignano del Garda, 29 settembre-1 ottobre 2005, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 544-565: 554.

⁴³ Ugo Foscolo, *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena e Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 36-40; Cadioli, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, cit., cui si rimanda in particolare per la questione delle varianti di stampa e dunque la conservazione di materiali diversi dalla versione ultima del testo.

a fronte della natura tecnica e 'servile' dell'attività di traduttore, come egli stesso più volte la definì nell'epistolario. Nella versione più antica del progetto, quella degli anni francesi, questi aspetti narrativi, inventivi e in definitiva 'nuovi' erano affidati alle note stesse, configurate come appunti di viaggio paralleli a quelli stilati da Yorick, il protagonista del *Sentimental Journey*, ed attribuite ad un narratore fittizio, il Cookman, la cui creazione a sua volta costituiva un elemento spiccatamente foscoliano. Successivamente, questo apparato venne sostituito da una più tradizionale serie di annotazioni erudite, soprattutto di argomento biblico e letterario;⁴⁴ esse erano intese a mostrare la profonda conoscenza di quelle materie da parte di Sterne e sono ben testimoniate dal manoscritto D119 della Biblioteca Marucelliana di Firenze, che conserva la prima redazione della traduzione stilata nel periodo fiorentino (autunno 1812).⁴⁵ Nel corso della revisione che durante l'inverno '12-'13 portò dalla redazione marucelliana a quella poi pubblicata, l'importanza di queste note andò scemando: la stampa ne presenta tutto sommato poche e brevi. Nel frattempo infatti la creatività foscoliana aveva trovato spazio nell'invenzione di un nuovo personaggio, il celeberrimo Didimo Chierico, cui sono questa volta attribuite non solo le note, ma anche la traduzione stessa; Foscolo, ridotto al ruolo di editore, allegava al romanzo in veste italiana la *Notizia* con l'obiettivo di presentare l'ignoto, ma meritevole traduttore.

Nel *Viaggio sentimentale* del '13, dunque, Foscolo svolse diverse funzioni e competenze nel processo compositivo e al contempo all'apparenza ne distinse le identità, tra autore, traduttore, commentatore, editore, biografo. Ne risulta anche un rapporto sfaccettato con il lettore più accorto, che ovviamente coglie ed apprezza gli elementi di finzione e la stratificazione che caratterizza l'opera nel suo complesso.

Non si tratta certo di un caso unico nella produzione foscoliana, in cui simili giochi di sovrapposizione e scambio sono frequenti, così come l'urgenza di favorire la comprensione del lettore, di accompagnarlo nella lettura attraverso spiegazioni ed approfondimenti, che – come si è visto per i *Sepolcri* – oscillano tra la concreta necessità di chiarimento e una densa

⁴⁴ Sulle note che avrebbero dovuto accompagnare la traduzione secondo la redazione marucelliana, si veda Gennaro Barbarisi, *Le postille di Didimo Chierico al Viaggio sentimentale*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 135, 1958, pp. 81-96.

⁴⁵ Per le fasi redazionali che portano gradualmente alla stampa e alla loro presumibile datazione, mi permetto di rimandare nuovamente a Ravera, *Foscolo e la traduzione del Viaggio sentimentale di Sterne*, cit.

erudizione (talvolta anche in chiave ironica e polemica, come accade per l'antiaccademismo della *Chioma di Berenice*).⁴⁶

Al complicarsi dei ruoli corrisponde talvolta la creazione di veri e propri *alter ego*: lo si è visto per Didimo Chierico – traduttore del *Sentimental Journey*, ma anche autore dell'*Ipercalisse* nella versione pubblicata del 1816, dopo il primo abbozzo del 1810 – e ovviamente è ben noto il caso di Jacopo Ortis, dove di nuovo Foscolo non è (ufficialmente) l'autore delle lettere inviate a Lorenzo Alderani, ma il loro editore.⁴⁷ È infine notevole che tanto Didimo, quanto Lorenzo diventino pseudonimi del poeta anche nella vita reale, e in particolare nella corrispondenza: il primo soprattutto nel periodo fiorentino e con destinatari selezionati, in chiave giocosa e metaletteraria, il secondo nei mesi dell'esilio svizzero, in funzione prudenziale, per sé e per la famiglia.⁴⁸

2. Anche l'esperienza giornalistica comportò per Foscolo l'incontro e la sovrapposizione di competenze molteplici, tanto per la collaborazione con figure professionali diverse, quanto per l'impegno del poeta stesso in vesti differenti.

Il giudizio di Foscolo sui giornali e sui giornalisti appare spesso negativo, soprattutto quando espresso in forma riservata nell'epistolario. Il rifiuto degli elogi nelle recensioni è ad esempio motivato così nella lettera a Camillo Ugoni del 2 maggio 1807: «La lode di persone come voi mi riuscirà sempre dolcissima; ma sparsa nei giornali è come la quintessenza in piazza, dove molta se ne esala e pochissima se ne sente».⁴⁹ Certo, alcuni casi pratici contraddicono queste affermazioni teoriche: sappiamo ad esempio

⁴⁶ Sulla sovrapposizione dei ruoli e sul rapporto tra questa tendenza e la necessità di autoesegesi si legga Roberta Ricci, *Prefazione e appendice d'autore negli scritti didimei di Foscolo: la traduzione del Sentimental Journey e le Lettere scritte dall'Inghilterra*, «Filologia e critica», n. 28, 2003, pp. 329-349.

⁴⁷ Su questo aspetto mi limito a citare, tra la molta bibliografia disponibile, Matteo Palumbo, *Jacopo Ortis, Didimo chierico e gli avvertimenti di Foscolo «Al lettore»*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 60-89.

⁴⁸ Sulla creazione degli *alter ego*, il loro significato letterario e metaletterario, la 'romanizzazione' dell'autore nella sua opera e dunque il ruolo del letterato nel rapporto con i suoi lettori si veda Paolo Rambelli, *La rilegittimazione della figura dell'intellettuale nell'opera in prosa di Ugo Foscolo*, «Critica letteraria», n. 32, 2004, pp. 49-96.

⁴⁹ *Ep.* II, pp. 202-203: 203.

che Foscolo ebbe un coinvolgimento diretto – ovviamente nascosto – nella stesura di alcune recensioni al *Viaggio sentimentale* e che ne chiese esplicitamente altre ad amici in termini di favore, forse per favorire le vendite di un volume che rischiava di essere dimenticato in magazzino.⁵⁰ Tuttavia, la pratica della recensione è problematica nel suo essere eccessivamente legata agli ambienti dissimulatori e alle dinamiche polemiche dei letterati, specie a Milano, tanto che il 31 luglio 1810, nel pieno dell'«Eunucomachia», Foscolo scrisse a Mario Pieri: «Mi sono confermato nell'opinione che la letteratura è cosa divina, e che i letterati sono in generale peggio del volgo. Or io apprezzo l'anima degli uomini; e ov'ella manchi, rido delle altre doti. Non v'aspettate dunque ch'io scriva più giudizi in istampa; e i pochi che darò a chi credesse di domandarmene, li darò prima che i libri sieno stampati; da che la stampa soggiace al pubblico che è giudice più leale, più temuto, e più certo».⁵¹

Lo scontro con i letterati milanesi appare in effetti all'origine di reiterate e dure affermazioni di rifiuto rispetto all'attività giornalistica, che ben esprimono l'amarezza di Foscolo di fronte agli avvenimenti del biennio 1809-1811, i quali ebbero la loro sede privilegiata proprio su gazzette e riviste. Citiamo a titolo di esempio alcuni stralci dell'epistolario di questo periodo, in cui appare costante la convinzione di come fosse meglio, dopo la pubblicazione degli articoli polemici del 1810, su cui torneremo a breve, tacere e sottrarsi agli scontri e alle accuse che tipicamente trovavano spazio sui periodici:

Negli Annali di scienze e Lettere ho scritto due volte; né scriverò più. Il giornale non è mio, né tutto, né mezzo, né un quarto, né un infinitesimo. Il professore Rasori n'è l'autore. Stimandolo io come uomo di forte ed acutissimo ingegno, e dovendo rimeritarlo dell'assistenza prestatami in due mesi di malattia ho aderito alle sue replicate richieste, e ho scritto l'articolo su l'Odissea (a Camillo Ugoni, 27 giugno 1810).⁵²

È inganno comune ch'io faccia il giornalista: molti nel mondo vogliono ingannare, molti sono ingannati, molti non sanno disingannarsi. Due articoli ho dati agli *Annali di Scienze* perché l'Estensore è un medico che mi

⁵⁰ La lettera a Leoni in cui Foscolo offre precise direttive in merito alla recensione si legge in *Ep.* IV, pp. 321-322.

⁵¹ *Ep.* III, pp. 446-447: 447.

⁵² *Ivi*, pp. 428-429.

curò in una lunghissima malattia. Ma io non scriverò più; le poche noie datemi dall'Eunucomachia de' nostri letterati mi hanno prodotto il sommo bene di dividermi perpetuamente dalla società degli scrittori venali (a Mario Pieri, 31 luglio 1810).⁵³

M'accadde a' giorni addietro d'udire essersi detto per Torino e scritto a Milano da voi ch'io scriveva nel nuovo giornale intrapreso da' vostri letterati. Ciò non è vero; e ve ne avverto: e dolendomi di voi che abbiate leggermente creduto, vi prego di farne ammenda, e di persuadere a voi stesso ed agli altri ch'io non sono né autore, né compilatore, né aiutatore di veruno fra quanti giornali si vanno stampando (a Giuseppe Alberto Nota, 8 gennaio 1811).⁵⁴

Due articoli scrissi l'anno 1808 nel n. 1 della Società d'incoraggiamento, e due l'anno scorso ne' numeri 4° e 5° degli Annali di Scienze e Lettere: e sempre malvolentieri; ma ho dovuto compiacere a chi me ne aveva pregato, ed al dottor Rasori che m'aveva amorevolmente assistito nella mia lunghissima malattia. Ora vorrei ricadere malato anziché avere nome di giornalista e vedermi intricato di nuovo ne' pettegolezzi e nelle eunucomachie de' letterati. Inoltre io amo le lettere assai; e venero gli altissimi ingegni: ma fuggo come le porte dell'inferno tutti i luoghi ove i letterati s'adunano, e tutti i conciliabuli, e le accademie e i giornali. Le nuove leggi per la stampa delle opere letterarie sottoposte a tanti direttori, ispettori, censori, giudici, e magistrati mi hanno anche fatto pigliare il partito di non pubblicare più nulla (Giuseppe Alberto Nota, 8 gennaio 1811).⁵⁵

E torno a dirvi ch'io non doveva trascurare la novella che mi preconizzava tra gli autori dell'*Ape [subalpina]*. Duolmi che il traduttore di Milton [Bertolotti] si affligga del mio risentimento: ma io non intendeva mai di accusarlo: che s'ei fosse colpevole, facciane ammenda dinanzi a Dio; io gli ho già perdonato, né chiedo scusa veruna (a Giuseppe Grassi, 28 gennaio 1811).⁵⁶

Avrete veduto il bando che ho fatto denunciare nel Giornale italiano, saranno ormai venti giorni, per disingannare, que' galantuomini che non

⁵³ Ivi, pp. 446-447.

⁵⁴ Ivi, pp. 487-488: 487.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, pp. 492-494: 493.

sono innamorati del falso, e a' quali non torna che io sia creduto scrittore di articoli e di giornali (a Giuseppe Grassi, 28 gennaio 1811).⁵⁷

Già in precedenza, le polemiche e le reciproche accuse tanto con Aimée Guillon,⁵⁸ tanto con gli «eunuchi» erano state caratterizzate dall'incertezza tra il desiderio di difendersi e la dignità del silenzio, col proposito di non immischiarsi con le polemiche tra letterati e i pettegolezzi diffusi dai giornali. Non a caso, inizialmente Foscolo non rispose agli attacchi diretti ai *Sepolcri*, e in particolare ad un trafiletto satirico probabilmente ispirato da Guillon, ma pubblicato sul «Corriere delle dame», giornale spesso caratterizzato da maldicenze e diretto da Lattanzi, tra i primi nemici del poeta. Anche alle precedenti critiche diffuse oralmente dall'abate sul verso «A me non danzeran l'ore future» Foscolo aveva replicato solo in forma privata e personale, intimando all'avversario di non occuparsi di questioni su cui non aveva competenza. Fu la critica in dieci punti diffusa da Guillon il 22 giugno 1807 sul «Giornale italiano» – edito da Silvestri, ma di cui Guillon stesso era il principale animatore – a suscitare la replica di Foscolo, un po' di impulso e dietro consiglio di altri letterati, Monti in primo luogo. Anche in questa occasione, in verità, egli aveva dapprima pensato di tacere, soprattutto perché, dopo un incipit ragionevole e ritenuto da molti condivisibile, concentrato sull'effettiva difficoltà del carme, l'articolo dell'abate procedeva con una serie di spropositi smodati, che di fatto si confutavano da soli. Guillon tuttavia era personaggio infimo, i cui attacchi era quindi difficile tollerare e che nella sua mancanza di umiltà andava redarguito; il «Giornale italiano» era inoltre molto diffuso, anzi l'unico italiano ad essere ben noto anche all'estero. Dunque, pur pentendosene subito dopo, come dimostrano più punti dell'epistolario,⁵⁹ Foscolo diede alle stampe, con la rapida collaborazione di Bettoni, il celebre opuscolo in cui i dieci punti erano smentiti uno ad uno, mentre l'autorevolezza di Guillon veniva negata in modo risoluto e pungente, in

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Per lo scontro con questo personaggio, si veda almeno Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. CXVI-CXXVII.

⁵⁹ Si rimanda in particolare a due lettere in cui la questione è trattata con particolare chiarezza ed ampiezza: a Isabella Teotochi Albrizzi, 3 luglio 1807 (*Ep.* II, pp. 237-239) e a Saverio Bettinelli, 15 luglio 1807 (*ivi*, p. 246).

quanto francese che aveva appreso l'italiano male e di recente, e che nulla conosceva di greco e latino.

In quel medesimo 1807, Borsieri – studente di giurisprudenza a Pavia – aveva ugualmente risposto a Guillon in difesa del suo docente, il professor Romagnosi, procedendo punto per punto contro una serie di accuse sul tema del diritto privato. Ecco perché la successiva risposta dell'abate a Foscolo era organizzata in due parti e costituiva una replica ad entrambe le questioni; essa per altro presentava un *Avviso dell'editore*, in cui Silvestri si arrogava addirittura la responsabilità – intesa da lui come merito – di aver sollecitato il coraggioso contraddittorio ed annunciava una sorta di collana dedicata a simili critiche pungenti. Tale affermazione era fittizia, poiché, come denunciano le pagine bianche tra le due parti dell'intervento di Guillon, esse avevano avuto una circolazione anteriore e indipendente, come fece notare proprio Borsieri nell'ulteriore opuscolo che decise di dedicare al contrasto in vece del suo maestro. Foscolo dal canto suo preferì a questo punto abbandonare l'esposizione giornalistica e inviò una missiva privata a Guillon (di cui resta un idiografo di mano di Camillo Ugoni con correzioni autografe),⁶⁰ con cui di fatto svergognava il religioso, che non poteva nemmeno difendersi in duello, e lo minacciava di rendere pubblica l'umiliazione qualora gli attacchi da parte sua non fossero terminati immediatamente.

Pare che Guillon cercasse allora una piena riconciliazione, come suggerisce anche il fatto che Foscolo si sia da allora attenuto alla promessa di tacere per sempre su di lui. Non così i suoi sostenitori, in una polemica intorno ai *Sepolcri* ormai molto diffusa; in particolare, l'intervento di Buccellenti, a favore di Foscolo, che non aveva voluto gestirne la pubblicazione, lasciandone la responsabilità neutra alla Segreteria di Stato, fu accolto proprio dal «Giornale italiano», forse in segno di amicizia da parte di Guillon. È tuttavia pressoché certo che in un caso Foscolo abbia nascostamente contribuito alla composizione di un intervento contro il suo detrattore, benché esso fosse scritto e firmato da Antonio Bianchi. L'epistolario⁶¹ attesta infatti come Bianchi attendesse dal poeta prima delle note e poi l'approvazione finale per far pubblicare le sue considerazioni; Guillon stesso – dopo la riappacificazione con Foscolo – aveva chiesto in modo esplicito

⁶⁰ Ivi, pp. 253-258 (la lettera non è databile con maggior precisione che all'estate 1807).

⁶¹ *Ep.* III, pp. 273-274, 300, 319-320.

al firmatario di abbandonare il proposito di diffondere quello scritto polemico. Bianchi, avendo avuto notizia della ricomposizione dello scontro tra poeta e abate, aveva temuto che la lentezza delle risposte da parte di Foscolo fosse dovuta alla sua incertezza sull'opportunità di procedere con la pubblicazione, poiché di fatto essa rischiava di riaprire le ostilità. In realtà Foscolo era stato malato: oltre a far avere al Bianchi le correzioni di cui necessitava, benché in ritardo, nella sua ultima lettera sulla questione egli precisò di disprezzare ancora Guillon e di dare estremo valore alle virtù di coerenza e lealtà. Uscì così il contributo forse più ricco e analitico alla *querelle* sui *Sepolcri*, organizzato ancora una volta come una puntuale replica ai dieci punti critici del «Giornale italiano». ⁶²

Una lettera di Foscolo, databile alla metà di giugno 1810 e conservata in due diverse minute, ⁶³ dimostra che da questo momento, comunque, i rapporti con Guillon furono pressoché inesistenti ed altrimenti urbani. ⁶⁴ Foscolo, infatti, gli scrisse un'ultima volta per informarlo della composizione dell'*Ipercalisse*, definita in francese *Apocalypse*, in cui si faceva breve cenno all'abate, anche se solo in forma anonima e allusiva. Mantenendo la parola data, dunque, di non scrivere più su di lui, per lo meno in modo offensivo, il poeta avvertiva il suo avversario di un tempo e gli chiedeva una sorta di accettazione della menzione. Nell'indirizzo della lettera, inoltre, è precisato «avec un livre», vale a dire che l'epistola era accompagnata da un qualche scritto di maggiore estensione; potrebbe trattarsi di una copia dell'abbozzo dell'*Ipercalisse*, a dimostrazione di ciò che il poeta intendeva nella lettera, o piuttosto del *Ragguaglio*, che era stato pubblicato non solo su rivista, ma anche come opuscolo indipendente e che in qualche modo sarebbe stato utile a dare dimostrazione dello stile dell'*Ipercalisse* stessa, il cui stato tutt'altro che compiuto rende difficile immaginare l'invio ad un estraneo.

Anche nel caso della più complessa e pericolosa «Eunucomachia», la scintilla che aveva fatto deflagrare ostilità pre-esistenti e rapporti già tesi

⁶² Per i contributi a sostegno dei *Sepolcri*, Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, cit., pp. CXVI-CXXVII.

⁶³ Le due versioni sono datate rispettivamente al 15 e al 16 giugno 1810: *Ep.* III, pp. 414-416.

⁶⁴ Non sappiamo tuttavia con certezza se la lettera sia stata effettivamente inviata.

provenne da un articolo giornalistico, e in particolare dalla decisione di Foscolo di non tacere più, ma anzi di esplicitare le proprie critiche nei confronti dell'ambiente letterario milanese. Nel 1810, infatti, Foscolo pubblicò un articolo dedicato alla traduzione dell'*Odissea* di Pindemonte sugli «Annali di scienze e lettere», a suo dire per soddisfare le richieste pressanti del professor Rasori, editore della rivista, a cui il poeta era molto obbligato per le cure ricevute durante una lunga malattia. Come si è visto nella serie di lettere citate poco sopra, Foscolo negò di aver un ruolo attivo e costante nella direzione della rivista stessa e ricondusse la pubblicazione di questo e del successivo articolo, che vide la luce nel medesimo anno, a semplice gratitudine.⁶⁵

Di fatto il contributo sull'*Odissea* trascurava quasi completamente l'argomento suggerito dal titolo e si concedeva un'ampia e polemica panoramica sui traduttori d'Omero ispirata alla ben nota teoria della traduzione foscoliana, com'era stata esposta nell'*Esperimento*, che per altro veniva corretta dall'ammissione relativa ad alcuni elementi non funzionali o comunque migliorabili di quel tentativo. Sono dunque oggetto di censura le opere del Caro e del Cesarotti; non manca la menzione di Monti, cui toccano gli accenti meno bruschi, anche nell'intento dichiarato di attendere la pubblicazione dell'intera traduzione per giudicarla. Gli argomenti via via trattati consentono due digressioni; la prima, più breve, è scritta a detrimento dei professori di eloquenza e letteratura, di fatto incompetenti, che non hanno compreso le mancanze dei traduttori oggetto della critica foscoliana e li hanno invece incensati. La seconda, ispirata dalla menzione dei poeti latini, è dedicata all'ignoranza degli stampatori e segnatamente a Bettoni, nella finzione di voler rispondere ad alcune critiche che gli erano state rivolte. I punti nodali in proposito sono la già menzionata edizione alfieriana e l'autoproclamazione dell'editore in qualità di «ministro d'immortalità»; lo scopo ultimo era mostrare come «tempo è omai che le ciarlatanerie letterarie finiscano»;⁶⁶ la moda dell'epoca erano le lodi immotivate

⁶⁵ Va tuttavia notato come Foscolo pubblicasse ancora tre articoli sulla rivista l'anno successivo e di fatto svolgesse un ruolo attivo e generale rispetto all'indirizzo degli «Annali» (Christian Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese. Foscolo e la nascita dell'Antologia*, in *Foscolo critico*, Atti del convegno di Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, Milano, Università degli Studi di Milano, pp. 213-244: 229).

⁶⁶ Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea*, cit., p. 224.

ed eccessive, a fronte di un generale clima di superficialità e insufficienza della lingua e della letteratura. La considerazione conclusiva apriva poi la riflessione sulla letteratura come espressione di passioni, con riferimento critico ad Algarotti.

L'articolo dedicato a Pindemonte fornì ai numerosi nemici di Foscolo, evidentemente pronti a qualunque suo fallo, occasione e materiale per attaccarlo, per altro con l'avallo dell'autorevolissimo Monti. A Monti in realtà Foscolo aveva sottoposto in anticipo una bozza del testo, in termini ovviamente privati ed amichevoli, per verificare che la menzione che se ne faceva non lo offendesse. Monti, in una risposta sprezzante e sgarbata, chiese di eliminare una frase, ma al contempo non tenne segreto il proprio coinvolgimento e mostrò la bozza a La Folie, che aveva il compito di sorvegliare le pubblicazioni giornalistiche milanesi in nome del Governo e che dunque dopo la pubblicazione dell'articolo si rese conto della modifica occorsa in sede di stampa. A partire da questo, fioccarono gli attacchi *ad personam*, ospitati in particolare dal «Corriere delle dame»⁶⁷ e dal «Corriere milanese».⁶⁸

Foscolo scrisse allora al Pezzi, che era editore di quest'ultima testata, per chiedere che gli fosse indicato il nome di chi lo attaccava, e che non si firmava o usava uno pseudonimo, e perché la sua lettera piena di sdegno fosse pubblicata.⁶⁹ Ciò gli procurò un ulteriore scontro personale, oltre a quello inevitabile con La Folie, quando Pezzi – pur avendo inizialmente stabilito di non pubblicare la lettera di Foscolo, nonostante la sua richiesta, e di non rispondere nemmeno a titolo privato – decise invece di stampare la missiva del suo avversario insieme ad una propria risposta appositamente composta, in cui egli affermava come fosse suo dovere e diritto proteggere i propri collaboratori salvaguardandone l'anonimato. La scelta di procedere alla pubblicazione era tesa a dimostrare come Pezzi non temesse l'opinione pubblica e anzi come egli ritenesse che le due lettere sarebbero state un duro colpo per il poeta e certo non per sé.⁷⁰ La successione dei fatti ven-

⁶⁷ Lampredi in particolare veicolò i suoi attacchi polemici attraverso un fittizio scambio epistolare con Monti, sfruttando l'anonimato o uno pseudonimo.

⁶⁸ Di nuovo a Lampredi si deve una sorta di parodia dell'articolo foscoliano, pubblicata il 15 maggio 1810.

⁶⁹ La lettera è datata 20 giugno 1810 (*Ep.* III, p. 417).

⁷⁰ Come testimonia la lettera del 21 giugno 1810 a Michele Leoni (*Ep.* III, pp. 418-419), Pezzi aveva dapprima scritto a Foscolo per via privata, ma il poeta aveva deciso di rifiutare

ne spiegata in questi termini dallo stesso Pezzi per via orale in pubblico, davanti al caffè Verri dove alcune persone stavano leggendo il «Corriere milanese» appunto alla pagina in questione; il resoconto orale pare si concludesse con la pubblica dichiarazione di Pezzi secondo cui Foscolo era un «buffone», cui egli avrebbe alla prima occasione «sputato in faccia», perché pur avendolo aspettato in casa dopo la pubblicazione delle lettere, Pezzi non aveva ricevuto alcuna visita o contrattacco di sorta.⁷¹

La ricomposizione di entrambe le rotture avvenne per contro in via privata. Tra Pezzi e Foscolo si tenne un carteggio urbano e pacato nel giugno 1810, in cui Pezzi spiegava di non aver nulla contro il poeta e anzi di apprezzarlo come letterato, ma che i suoi articoli sugli «Annali» – che a questo punto erano due, quello sull'*Odissea* e l'estratto del *Ragguaglio* – lo avevano inevitabilmente esposto alla polemica, fornendo un'occasione che mai un editore di giornale avrebbe lasciato correre; poco importava che Foscolo non fosse che collaboratore occasionale della gazzetta, poiché in quel contesto egli si poneva come giornalista ed era dunque trattato come tale.⁷² Per la dichiarazione ufficiale che metteva pace tra i due contendenti si fece mediatore proprio La Folie e di fatto le condizioni furono dettate da Foscolo. Con La Folie, infatti, si era nel frattempo giunti ad un sereno accordo, in seguito ad un incontro *vis-à-vis* in presenza di arbitri scelti dalle due parti: Foscolo sembrò rendersi conto che il suo interlocutore si era comportato in «maniera ingenua»,⁷³ che in sostanza non aveva capito a cosa avrebbe portato la propria ingerenza e che in definitiva riteneva l'intera questione come una serie di malintesi ed incomprensioni.⁷⁴

Due articoli, si diceva. Nel frattempo, infatti, Bettoni aveva risposto in forma pubblica a Foscolo, le cui accuse e critiche lo avevano punto

questo contatto personale (e infatti la sua prima lettera, con la richiesta della pubblicazione, non va intesa come corrispondenza privata) dato il disprezzo che nutriva per il suo interlocutore. Per tale ragione, egli restituì a Leoni, in quanto tramite, la lettera di Pezzi, che intanto procedette a pubblicarla sul «Giornale italiano» il 22. La si può leggere in *Ep.* III, pp. 417-418, n. 2.

⁷¹ Foscolo stesso annotò questi avvenimenti in un documento autografo, che si può leggere alla nota 1 in *ivi*, p. 420.

⁷² Lettera del 25-29 giugno 1810 (*ivi*, pp. 424-425).

⁷³ Lettera di Foscolo a Michele Leoni del 21 giugno 1820 (*ivi*, p. 419).

⁷⁴ Si vedano in proposito alla pacificazione tra i due le lettere di Foscolo a La Folie del 23 giugno e del 25 giugno, e la risposta a Foscolo del 25 giugno 1810 (*ivi*, pp. 420-423).

sul vivo, con un opuscolo dal tono personale e profondamente umiliante che avrebbe creato una definitiva frattura tra i due, sulla quale sarà bene tornare in modo specifico. La natura personale e calunniosa della replica bettoniana contribuì a convincere il poeta dell'opportunità di fornire agli «Annali» di Rasori un secondo contributo (pubblicato in parallelo anche come estratto indipendente, con il sottotitolo di «Frammento»): si trattava del capitolo V del romanzo su cui Foscolo aveva iniziato a lavorare, dal titolo di *Ragguaglio d'un'Adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, e che non avrebbe mai completato, come avvenne per l'altro scritto di violenta polemica avviato nell'ambito del medesimo scontro coi letterati, intitolato *Ultimato*.⁷⁵ Secondo le affermazioni epistolari di Foscolo, il romanzo si sarebbe ispirato a Sterne, Swift, Don Chisciotte e Platone,⁷⁶ e dunque si sarebbe contraddistinto per la forte carica ironica e allusiva.⁷⁷

Il fine del *Ragguaglio* era in effetti attaccare i «guastascienze, guastallettere, guastagiovani, guastapatria»⁷⁸ attraverso una complicata narrazione piena di rimandi e sottintesi, quasi allegorica, ambientata durante un'assemblea di letterati e accademici (i «pitagorici» del titolo, già oggetto di scherno nell'articolo sulla traduzione dell'*Odissea*), i cui partecipanti vanno identificati con i protagonisti della *querelle* subita da Foscolo nel 1810; il punto di vista dell'autore è affidato, in un ulteriore mascheramento, all'accademico anziano. Il capitolo V costituisce di fatto una sorta di digressione – come tale dunque pubblicabile in modo autonomo – rispetto a una più ampia e complessa riflessione sulla realtà letteraria del tempo, appunto su quella che Foscolo chiama «Accademia de' Pitagorici» e sui suoi meccanismi,⁷⁹ che possiamo immaginare sempre caratterizzata da toni ironici e vigorosi.

La lunghezza e l'oscura difficoltà del dettato costituirono l'oggetto principale delle critiche pubblicate sul «Corriere milanese»; Foscolo tuttavia si

⁷⁵ *Ultimato di Ugo Foscolo nella guerra contro i ciarlatani, gl'impostori letterari ed i pedanti*.

⁷⁶ Per la composizione dell'opera si rimanda alle informazioni fornite dallo stesso Foscolo nelle lettere a Giovio (25 maggio 1810) e Isabella Teotochi Albrizzi (23 maggio 1810), rispettivamente alle pp. 385-386 e 387-389 di *Ep. III*.

⁷⁷ Queste caratteristiche sono esaltate come «ridicolo nuovo forse in Italia» nell'introduzione stessa del *Ragguaglio* (Foscolo, *Ragguaglio d'un'Adunanza*, cit., p. 232).

⁷⁸ *Ep. III*, p. 385.

⁷⁹ Lo precisa chiaramente il fittizio editore (ovviamente Foscolo) nell'introdurre il capitolo: cfr. Foscolo, *Ragguaglio d'un'Adunanza*, cit., p. 232.

mostrò soddisfatto in numerose lettere agli amici e ritenne di aver degnamente tacitato i suoi avversari (Lamberti, Lampredi, Monti, Perticari e in particolare Bettoni, il quale fu poi costretto a sottoscrivere una dichiarazione esplicita, che dimostrava la falsità delle calunnie che egli aveva rivolto al poeta per iscritto).

L'obiettivo polemico evidente, d'altronde, e la consapevolezza che non si sarebbe trattato della propria opera più illustre⁸⁰ non impedirono a Foscolo di introdurre nel *Ragguaglio* alcune tra le tematiche più care alla sua produzione critica e riflessiva, e dunque di ribadire l'ideale di una missione civile per il vero letterato,⁸¹ in contrasto con i «maestri di lettere» che avevano soltanto svilito la loro arte; vi è inoltre approfondita l'idea che l'oggetto della creazione artistica non debba necessariamente essere nuovo, quanto qualcosa di noto, ma trattato in termini innovativi. È rilevante infine la riflessione sugli aspetti linguistici, affidata in primo luogo al peculiare modo di esprimersi dell'Araldo, libero e dunque 'anticruscante' in forma volutamente marcata.⁸² Foscolo rifiutava così ancora una volta l'idea di una lingua priva di evoluzione, imbrigliata e insomma slegata dalla realtà viva della società. Come già nella *Chioma di Berenice*, la critica degli ambienti accademici e della loro pedanteria passava attraverso l'uso dei medesimi mezzi a loro consueti, l'erudizione in primo luogo.

⁸⁰ Nell'epistolario è evidente la consapevolezza di non riuscire a raggiungere il genio e l'ironia sferzante dei propri modelli, pur avendo creato una prosa originale, vivace e vivida, che trova i suoi momenti meno efficaci – perché più manierati e artificiosi – nelle parti maggiormente didascaliche, caratteristica questa che probabilmente convinse l'autore ad interrompere la stesura del romanzo. Per un'analisi dettagliata dell'opera e i suoi notevoli punti di contatto con il *Viaggio sentimentale* si rimanda a Samanta Segatori, *Il Foscolo tra sorriso sterniano e satira*, «Esperienze letterarie», n. 3, 2009, pp. 101-133, cui si rinvia anche per la riflessione sul rapporto tra il *Ragguaglio* e altre opere foscoliane, in primo luogo l'*Ipercalisse*. Il contributo offre anche alcuni utili riferimenti alla precedente bibliografia sul tema, per quanto non molto recente.

⁸¹ Per una riflessione sull'identità del letterato nella prosa foscoliana, colta piuttosto dal punto di vista del rapporto con il lettore e quindi su un piano metaletterario, si veda Rambelli, *La rilegittimazione della figura dell'intellettuale nell'opera in prosa di Ugo Foscolo*, cit.

⁸² Segatori, *Il Foscolo tra sorriso sterniano e satira*, cit.

Veniamo ora, a completare il quadro della *querelle* letteraria del 1810, al problematico rapporto tra Foscolo e il più volte menzionato Bettoni.⁸³ Il caso è emblematico delle difficoltà e dei contrasti che in diverse e numerose occasioni si riproposero nella vita del poeta, soprattutto sul piano economico, ma al contempo esso appare particolarmente significativo per gli aspetti culturali e letterari da cui era scaturito.

L'incontro tra Foscolo e Bettoni avvenne nell'ambito dell'ambiente intellettuale bresciano, cui appartenevano varie conoscenze del poeta, a partire da Camillo Ugoni, e in cui lo stampatore-editore si era guadagnato notevole fama per la cura del suo lavoro tipografico. Erano ben note la qualità della carta, proveniente da Toscolano sul Garda e capace di imitare la pergamena, la predilezione per i formati grandi e pregiati, e soprattutto l'attenzione per i caratteri – chiari, eleganti e grandi, ispirati a quelli di Bodoni; il lavoro di Bettoni aspirava insomma ad assumere elementi d'artisticità e in particolare in chiave neoclassica, dunque in perfetto accordo con l'opera che più lo avrebbe reso celebre, vale a dire proprio i *Sepolcri* foscoliani. Bettoni stesso definì in numerose occasioni i criteri e le ambizioni su cui poggiavano le proprie imprese tipografiche, in forme e contesti diversi (in primo luogo nelle prefazioni delle sue edizioni e in articoli di giornale). Volle in particolare creare un preciso ritratto di sé,⁸⁴ insistendo ad esempio sui promettenti studi giovanili, forzatamente abbandonati per accettare cariche pubbliche e in qualche modo 'controbilanciati' dalla nuova forma di attività letteraria che l'impegno editoriale gli aveva fornito. Culmine in tal senso fu l'autodefinizione di «tipografo-editore»: ruolo che egli rivendicò non solo a parole, ma anche nel concreto lavoro testuale, come dimostra il caso della cosiddetta *Alceste seconda* di Alfieri, di cui lo stesso Bettoni aveva curato il testo, segnato nell'edizione da una serie di scelte ritenute da molti (e da Foscolo in primo luogo) arbitrarie e scorrette.

A quella definizione, a questo punto, Foscolo oppose quella polemica di

⁸³ Per i giudizi a lungo negativi su questo personaggio e la svolta della critica dalla fine degli anni Settanta in poi si rimanda a Cadioli, *Nicolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit., p. 87; al medesimo contributo, ormai più volte citato, si rimanda per le informazioni fondamentali sul rapporto professionale tra Foscolo e Bettoni, oltre che ovviamente all'epistolario foscoliano e alla voce *Nicolò Bettoni*, curata da Francesco Barberi per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, 1967, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bettoni_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁸⁴ Cadioli, *Nicolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit., pp. 88-89.

«tipografo-letterato»,⁸⁵ con tutto il portato di disprezzo che questo termine comportava secondo il punto di vista del poeta sugli intellettuali del suo tempo: i numerosi «letterati» fasulli di fatto erano un'offesa e una frode al vero 'letterato'. A queste accuse Bettoni avrebbe risposto nell'opuscolo *Alcune verità*, pronta e acre replica all'articolo foscoliano sull'*Odissea* di Pindemonte: al di là delle offese personali lanciate contro Foscolo, il tipografo difendeva il proprio ruolo rispetto all'arte, le proprie opere editoriali, la propria legittima identità di letterato. Prova tangibile della sua prospettiva diveniva al contempo la collana dei ritratti di uomini illustri, operazione intellettuale di stampo neoclassico più che investimento commerciale, ispirata in effetti a principi coerenti con quelli espressi dallo stesso Foscolo nei *Sepolcri*.

Era, in sintesi, un problema di competenze:⁸⁶ mentre il poeta voleva essere padrone assoluto del proprio testo e mai avrebbe accettato ingerenze da parte del tipografo – motivo per cui gli risultava impensabile che egli si vantasse del titolo di letterato –, Bettoni si proponeva come un editore moderno, coinvolto nella preparazione dell'opera, dotato di conoscenze filologiche, aperto a progetti innovativi e ambiziosi. Certo, egli aveva ben in mente anche necessità commerciali e non poteva trascurare le esigenze del grande pubblico, come dimostra l'apertura a serie di edizioni più accessibili per forma e costo, ma anche questi aspetti confermano la modernità del suo modo di pensare. Ecco dunque il reale motivo della rottura e delle incomprensioni col poeta, rispetto al quale le accuse personali relative a debiti e ingratitudine costituivano soltanto un pretesto e uno strumento di offesa. Al contempo, proprio alcuni aspetti di modernità del lavoro bettoniano – l'attenzione al risultato artistico, l'audacia imprenditoriale, il desiderio di collaborare con grandi letterati e di favorirne al meglio il lavoro – insieme al suo legame con una città dinamica come Brescia, ma non ostile quanto già si dimostrava Milano, devono essere state per Foscolo le ragioni principali per desiderare di entrare in contatto col tipografo.⁸⁷

La collaborazione con Foscolo fu di poco preceduta da quella con Mon-

⁸⁵ Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea*, cit., p. 220.

⁸⁶ Questi aspetti sono stati approfonditi in Cadioli, *Niccolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit., pp. 98 ss.

⁸⁷ Ivi, *passim*.

ti per il *Bardo*, esempio che potrebbe aver fornito al poeta la prova tangibile della qualità dell'impegno bettoniano; già nel 1806, comunque, Foscolo pensava di ristampare insieme a Bettoni l'*Ortis* ed era avviato il progetto che avrebbe dovuto unire poesie minori, *Sepolcri* e traduzione dell'*Iliade*, poi risultato nelle due pubblicazioni distinte del carme e dell'*Esperimento*. Il contatto con gli illustri poeti Foscolo e Monti costituì per altro l'avvio vero e proprio della più importante attività imprenditoriale del tipografo, che avrebbe dato un grande contributo allo sviluppo dell'ambiente culturale bresciano e al contempo avrebbe avviato una fiorente e stratificata attività editoriale, per quanto destinata alla lunga al fallimento commerciale (Bettoni morì solo e in miseria a Parigi). Numerose sono in effetti le manifestazioni di stima dedicate allo stampatore nel torno d'anni in cui egli frequentò Foscolo, come mostra per altro proprio l'epistolario di quest'ultimo,⁸⁸ almeno sino al 1809. In quell'anno Foscolo pensava di affidare a Bettoni la ristampa dell'orazione pavese, a dimostrazione di perduranti stima e fiducia nei confronti dell'editore, che giustificavano un generale clima di amicizia nonostante qualche screzio passeggero, legato da una parte ai tempi molto più lunghi del previsto per la stampa delle opere maggiori e dall'altra alla precoce ripubblicazione dei *Sepolcri* con diverso editore concessa dall'autore, ai danni ovviamente della prima edizione.⁸⁹

Le tappe della rottura vera e propria sono chiare a partire dal 13 giugno 1810,⁹⁰ quando Foscolo scrisse a Monti una lettera pacata, in cui tuttavia faceva i conti sulla storia della loro amicizia e chiudeva esplicitamente i rapporti; tra gli altri, vi è menzionato Bettoni, le cui lodi a Monti – pubblicate in varie occasioni su rivista – sembravano pensate anche per calun-

⁸⁸ Si vedano ad esempio le lettere a Vincenzo Monti del 2 febbraio 1807 (*Ep.* II, pp. 170-171), a Isabella Teotochi Albrizzi del 12 febbraio 1807 (ivi, pp. 173-175), a Ippolito Pindemonte del 23 aprile 1807 (ivi, pp. 195-196). Tuttavia il punto di vista di Foscolo è onesto anche nell'ammissione dei difetti di Bettoni, poco costante e certo non lavoratore assiduo. Si vedano per questi aspetti le lettere a Vincenzo Monti del 13 aprile 1807 (ivi, pp. 189-190) e a Isabella Teotochi Albrizzi del 20 giugno 1807 (ivi, pp. 230-231).

⁸⁹ Cadioli, *Niccolò Bettoni, un «artista della stampa»*, cit., p. 93.

⁹⁰ *Ep.* III, pp. 398-414 (sono qui indicate le pagine complessive di entrambe le versioni conservatesi per questa missiva).

niare Foscolo in modo velato.⁹¹ In questa missiva⁹² e in altre grossomodo coeve, in particolare la lettera a Pitozzi di giugno,⁹³ è chiaro che il contenzioso avviato in quello stesso periodo con l'articolo sull'*Odissea* non era pensato per rovinare Bettoni sul piano commerciale, ma per schernirlo su quello culturale.

Nel frattempo Bettoni aveva pubblicato – in forma di opuscolo diffuso a titolo gratuito – le già citate *Alcune verità ad Ugo Foscolo*,⁹⁴ che presentano il poeta come debitore moroso e insolvente. Dal canto suo, oltre al virulento contrattacco contenuto nel *Ragguaglio*, il poeta avviò una contesa sul piano privato, volta al controllo effettivo dei conti economici – tra anticipi, pagamenti, invii di libri e così via – e a ristabilire il proprio buon nome: Foscolo era infatti consapevole di essere debitore a Bettoni, ma ricordava altresì di non aver mai ricevuto da lui il pagamento per il suo *Montecuccoli*. L'epistolario attesta in effetti numerosi tentativi di fissare un incontro davanti a testimoni, che a lungo venne rimandato per motivi apparentemente occasionali (rispettive partenze, impegni, malattie). Al culmine di questo contraddittorio è una lunga lettera accusatoria e piena di minacce che Foscolo, pur nella sua virulenza, decise realmente di spedire, affidandola – sembra – all'amico Borgno, che con prudenza preferì invece non inoltrarla e restituirla al mittente: Bettoni, infatti, si era nel frattempo sposato con una donna di famiglia nobile e dalle ottime amicizie, che potevano rivelarsi pericolose per il poeta. La ferocia nell'atteggiamento di Foscolo era comunque evidente, tanto che a lungo gli amici comuni e i mediatori ebbero ragione di temere che i due contendenti si affidassero al duello per risolvere la questione.⁹⁵

⁹¹ Ivi, p. 407.

⁹² Ivi, p. 411.

⁹³ Si veda in particolare la lettera databile genericamente al giugno 1810 e molto utile, soprattutto in quanto Foscolo vi ripercorse in modo puntuale i rapporti commerciali intrattenuti via via con Bettoni, allo scopo di dimostrare che egli non ne era debitore (*Ep.* III, pp. 392-396: 395).

⁹⁴ *Alcune verità ad Ugo Foscolo*, Brescia, Bettoni, 1810; l'opuscolo fu distribuito gratuitamente presso la libreria Silvestri a tutti gli abbonati degli «Annali».

⁹⁵ Non stupisce dunque scoprire la lettera di Foscolo a Bettoni (14 settembre 1810, *Ep.* III, p. 454), in cui il poeta si lamenta delle menzogne, ma soprattutto della scarsa scaltrezza sociale del tipografo: quest'ultimo aveva messo in giro la voce che Foscolo stesso lo volesse sfidare, cosa in effetti mai avvenuta, almeno ufficialmente, ma che in caso sarebbe dovuta rimanere segreta. Si può tuttavia notare l'ambiguità di una minaccia rivolta da Fo-

Le loro precauzioni devono tuttavia aver funzionato, se finalmente – dopo che le comunicazioni si fecero meno frequenti e via via più urbane – nei primi mesi del 1812 gli scambi tornarono ad assumere definitivamente toni educati e distaccati. Tra marzo e aprile si giunse ad una risoluzione: in presenza di testimoni scelti dalle due parti, i libri mastri della tipografia vennero ricontrollati e risultò ufficialmente come Foscolo non fosse in alcun modo debitore a Bettoni.⁹⁶ Il tipografo, in particolare, fu costretto a sottoscrivere una dichiarazione in merito, tecnica nei termini, ma umiliante nella sostanza, poiché ne era sbugiardato come calunniatore; Foscolo in ogni caso stabilì di non divulgare il documento, ma di conservarlo come una sorta di minaccia e di insulto privato.⁹⁷

scolo al tipografo in una lettera databile al novembre 1810, in cui l'immagine della «solita penna» con cui il poeta intendeva dargli «amplissima ricevuta a saldo del credito mio» (ivi, p. 469) può essere intesa come il riferimento a una nuova opera polemica o magari una lettera pubblica (e in effetti nell'*Ultimato*, mai portato a termine, è inclusa una lettera aperta indirizzata appunto a Bettoni) oppure proprio come una sfida a duello, pratica alla quale Foscolo non era estraneo.

⁹⁶ L'episodio viene rievocato da Foscolo nella lettera a Borgno del 14 aprile 1812, evidenziando la degradazione cui fu costretto il suo avversario, benché non pubblicamente: «a me basta ridere su que' sciagurati, così mi vendico generosamente, pacificamente e lietissimamente. Ho veduto quel disgraziato ciarlatano di Nicolò Bettoni; e l'ho indotto una volta ad aggiustamento di conti. Egli elesse arbitro il signor Mabil, già professore di eloquenza in Padova, or archivista del Senato in Milano; io elessi un amico mio, uomo giusto, forte, e pacifico. Esaminati i conti, e quella turpitudine stampata in cui io era accusato, e il sono pur sempre, accusato iniquamente per debitore ingrato e insolubile; gli arbitri, conosciuta l'indegnità della calunnia, giudicarono che Bettoni si disdicesse in iscritto; e si disdisse in iscritto; e la palinodia più vile (se non più infame per lui) della calunnia sta nelle mie mani: e potrei stamparla: ma m'importava che quel vile s'umiliasse alla mia presenza e si disdicesse; non altro. Né pubblicherò quella carta che lo infamerebbe; la serbo bensì perch'egli non pensi a me senza sentirsi avvilito, e perch'io rileggendola con gli amici possa ridere e farli ridere su la stoltezza, la malignità, e la bassezza di molti animali simili al ciarlatano Bettoni.» (*Ep.* IV, pp. 32-34: 33-34).

⁹⁷ «Esaminato il conto in dar ed avere fra il S.r Ugo Foscolo e me a tutto 20 maggio 1810 verificato nella copia di Partite tratte dai Registri della Tip.a Bettoni di Brescia, e contrapposte alle Partite attive Bettoni le altre passive, per un esemplare in foglio della Ediz.e Montecuccoli, nonché fatto uno sconto di uso sull'appostazione delle somme per la stampa della Lettera al S.r Guillon, riconosco, che devono considerarsi a quell'epoca le partite nostre pareggiate in dar ed avere. La presente dichiarazione serve di quittance, e saranno perciò da me fatte eseguire le relative annotazioni e giro di saldo sui Registri della Tip.a Bettoni.» (ivi, p. 476; la dichiarazione è datata 9 aprile 1812).

3. Nonostante l'acrimonia più volte espressa nei confronti dell'attività giornalistica e le esperienze non di rado sfortunate con le gazzette milanesi e i loro estensori, Foscolo mostrò sempre di guardare con grande attenzione e propositività alle possibilità del giornale come mezzo di comunicazione con l'opinione pubblica. Lo dimostrano tanto la collaborazione alle testate altrui, come autore ma anche come principale animatore, quanto i numerosi progetti volti alla fondazione di nuovi giornali, che costellano grossomodo tutto l'arco dell'attività intellettuale foscoliana, naturalmente secondo intenti e principi che in parte cambiano nel tempo.⁹⁸ È insomma l'uso che i contemporanei fanno del mezzo giornalistico a disgustare il poeta, non lo strumento in sé, che anzi gli appare utile al dialogo con l'opinione pubblica, coerente con la propria visione 'civica' e 'civile' della letteratura, e in fondo parente – pur nella evidente diversità di forme e nobiltà – della grande letteratura. Foscolo dunque rifiuta non l'attività giornalistica, ma le modalità con cui essa viene perseguita al suo tempo, se ne mostra consapevole conoscitore e critico attento (come nel periodo inglese avrebbe dimostrato l'articolo *Italian periodical literature*), desideroso di condurla alle sue piene possibilità e quindi disponibile ad impegnarsi in prima persona in tal senso.

Gli scritti più teorici di Foscolo che toccano l'argomento, in particolare il commento alla *Chioma di Berenice* (1803) e le lezioni pavesi (dunque ancora nel 1809, ben oltre il periodo 'giacobino'), registrano l'aspirazione a un giornalismo innovativo e moderno, che fosse al servizio non solo del pubblico coevo, ma anche dei posteri e degli storici in particolare. La visione di fondo è imperniata sul legame profondissimo tra evoluzione della cultura, letteratura, parola e progresso della nazione, in chiave politica e specialmente democratica: vale a dire uno dei caposaldi della concezione foscoliana dell'attività del vero letterato. È un ideale di fatto giovanile, che trova la sua più pura e piena espressione nell'attività giornalistica militante, svolta a Milano e a Bologna tra 1797 e 1799. Va notato, con Nicoletti, che già questa prima fase giornalistica è ispirata da una posizione politica sì attiva e idealistica, ma critica, «più oggettiva e meditata dei dati di fatto e dei casi della storia»,⁹⁹ come mostra il *Piano* redatto per il

⁹⁸ Per la ricostruzione complessiva delle tappe concettuali affrontate da Foscolo in quanto giornalista si rimanda a Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese*, cit., pp. 213-215.

⁹⁹ Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 64.

«Monitore italiano», in cui – pur trattandosi di un giornale di intervento politico su modello francese – l'attenzione all'attualità e alla sfera civile è profondamente intrecciata alla riflessione sulla storia, sulla letteratura e sulla lingua.¹⁰⁰ A Milano, l'impresa del «Monitore» fu interrotta d'ufficio dalle autorità, a riprova della sua natura fortemente militante e ideologica; Foscolo si trasferì dunque a Bologna, dove ebbe occasione di riprendere le fila dell'attività giornalistica prima con il «Genio democratico» e poi con il «Monitore bolognese».

L'ideale politico cui si ispirò questo primo periodo dell'impegno foscoliano nell'ambito della stampa periodica sarebbe stato deluso e cancellato dai fatti; la fase successiva – quella che si colloca tra 1810 e 1812, ed è legata soprattutto agli «Annali di scienze e lettere» di Rasori – si sarebbe attestata su un approccio diverso e più maturo, moderato: un giornalismo informativo, antiaccademico e antiscolastico, dunque in ogni caso in linea con posizioni da sempre care al poeta. Nonostante le forti affermazioni che, lo si è visto, sembrano negare un profondo coinvolgimento di Foscolo nella gestione degli «Annali», di fatto la sua collaborazione non si limitò ai due articoli del 1810 che tanta parte ebbero nell'«Eunucomachia», ma proseguì l'anno successivo con ben quattro titoli, come attesta il 'catalogo' delle proprie opere fornito per lettera a Giovan Paolo Schultesius.¹⁰¹ La configurazione del giornale e questa presenza assidua come autore lasciano pensare che in realtà Foscolo abbia dato un concreto contributo alla sua direzione sino al 1812.¹⁰²

Sarebbe stata l'ultima occasione per Foscolo di partecipare in modo così diretto alla gestione di un giornale. Negli anni londinesi, infatti, il poeta avrebbe collaborato come critico e articolista a numerose testate, ma sempre da esterno e anzi spesso entrando in conflitto con le dinamiche preposte alla loro gestione, in particolare laddove una produzione di elevata qualità letteraria risultasse incoerente con le necessità e i tempi della realtà commerciale.

Ciò non significa tuttavia che egli abbia cessato di riflettere sul senso e sulle potenzialità della letteratura periodica, come dimostra in primo luogo

¹⁰⁰ Ivi, pp. 66 ss., per la rubrica di notizie estere curata in particolare da Foscolo.

¹⁰¹ Lettera del 31 ottobre 1812 (*Ep.* IV, pp. 190-193: 193).

¹⁰² Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese*, cit., p. 229.

l'articolo pubblicato dalla «European review» nel 1824 dal titolo appunto *Letteratura periodica in Italia (Italian periodical literature)*.¹⁰³ Trascurando al solito la recensione promessa in incipit, Foscolo vi ripercorre le tappe della storia dell'attività giornalistica italiana, includendo un accenno agli antecedenti latini, l'affermazione categorica del primato (cronologico, ma non solo) di francesi e inglesi, la negazione di alcuni casi di norma proposti come esempi eccelsi di giornalismo italiano (fra tutti, quello del Doni), che l'autore non riteneva effettivamente tali. Solo alla fine di questa carrellata si giunge alla riflessione critica sulle testate attualmente attive. Al di là della ricostruzione storica, l'articolo offre una disamina efficace, benché non sistematica, delle caratteristiche della letteratura periodica (dall'ovvia periodicità delle uscite, alla diffusione, agli argomenti più tipici ed adatti) e delle necessità che questo tipo di produzione presenta per essere funzionale (capacità degli estensori di comprendere il pubblico e le sue aspettative, libertà di parola, felicità di scrittura, la quale risponde ad una tipologia ben diversa rispetto a quella della grande letteratura).

Ancora più rilevanti rispetto alla comprensione del punto di vista foscoliano sono i progetti per la fondazione di nuove testate, quattro dalla caduta del governo napoleonico in Italia – dunque contando anche il *Parere* richiesto dalle autorità austriache prima che Foscolo preferisse l'esilio –, tre dei quali destinati al fallimento (rispettivamente quelli del '15, del '22 e del '26) e il quarto non portato a concreta realizzazione dal poeta in persona, ma da lui solo ispirato (l'«Antologia», 1819); tutti e quattro comunque appaiono utili per la comprensione della prospettiva foscoliana sull'argomento negli anni della maturità.

«Documenti di letteratura», il giornale la cui direzione era stata proposta a Foscolo dagli austriaci, costituisce appunto argomento di notevole interesse rispetto al punto di vista del poeta sull'attività giornalistica, al di là della questione del 'tradimento' e poi dell'esilio, rispetto alla quale è

¹⁰³ Nella sua *Introduzione* al relativo volume dell'Edizione Nazionale, Foligno afferma che l'articolo non fu frutto di studio specifico, ma piuttosto espressione di gusti e critiche personali, raccolte in uno scritto di fatto poco curato e meditato (Ugo Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I, pp. LXXVII-LXXXIX). Pare tuttavia più condivisibile l'affermazione di Del Vento, secondo cui l'articolo è di fatto un «consuntivo delle peculiarità di un'impresa periodica» (Del Vento, *Sul "Progetto di giornale" londinese*, cit., pp. 214-215).

invece stato di norma studiato.¹⁰⁴ Ovviamente il *Parere*,¹⁰⁵ che del progetto è l'unica testimonianza superstite, va analizzato tenendo conto dei limiti e degli obblighi con cui il suo autore si confrontava all'inizio della Restaurazione. Si sarebbe trattato di un giornale esclusivamente letterario, di stampo settecentesco, e sarebbero state evitate tutte le tematiche di carattere socio-economico. Tuttavia, l'approccio con cui gli argomenti letterari sarebbero stati affrontati risulta squisitamente foscoliano e in linea con quanto egli aveva affermato in precedenza: prospettiva antiaccademica; attenzione alla lingua e alla letteratura, come due elementi interdipendenti e di cui si auspicava l'autonomia e l'unità su base nazionale; proposito culturale duraturo, che si rivolgesse anche ai posteri come testimonianza del presente. Da tali principi derivavano alcune scelte peculiari e modernissime: indipendenza economica della testata rispetto a librai, stampatori ed editori; selezione rigorosa degli autori più capaci; apertura alla realtà estera. Restano validi insomma i fattori più caratteristici della visione culturale e letteraria foscoliana, per quanto riadattati in modo da funzionare nel nuovo contesto politico.

Al 1819 va invece ascritta la partecipazione di Foscolo alla stesura di un altro progetto giornalistico, quello poi concretizzatosi nell'«Antologia» di Capponi e Vieusseux, forse la più importante produzione giornalistica italiana del tempo. Non ci sono prove oggettive ed esplicite del coinvolgimento di Foscolo, se non il suo (non certo consueto) apprezzamento per la testata nel complesso;¹⁰⁶ tuttavia le caratteristiche del giornale e gli appunti preparatori di Capponi hanno permesso a Christian Del Vento di argomentare con solidità a favore della partecipazione attiva e costante di Foscolo. L'incontro tra i due avvenne quando Capponi visitò Londra, nel dicembre '19, già con l'idea di fondare una rivista letteraria connessa alla Società letteraria degli amici. Certo, Capponi poté copiare il *Parere* del '15, ma volle confrontarsi in modo molto più approfondito e personale con Foscolo, come dimostra anche l'epistolario, in cui è evidente l'interesse del poeta verso il progetto, per i cui ritardi si lamentò a più

¹⁰⁴ Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese*, cit.

¹⁰⁵ Ugo Foscolo, *Parere sulla istituzione di un giornale letterario*, in *Prose politiche e letterarie (dal 1811 al 1816)*, a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 315-320.

¹⁰⁶ Ugo Foscolo, *Italian periodical literature. La letteratura periodica in Italia*, in *Saggi di letteratura italiana*, cit., p. 365 (e 394 per la traduzione italiana).

riprese. Basta d'altronde elencare ancora una volta i principi ispiratori del giornale e gli aspetti su cui gli editori intendevano prestare prevalentemente attenzione per dimostrare l'assoluta consonanza della nuova testata alla visione foscoliana: centralità della letteratura, intesa nella sua funzione civile; rifiuto dell'adulazione, dell'accademismo e della pedanteria; centralità di soggetti eletti; predilezione per i classici; storicizzazione e contestualizzazione di opere e autori; importanza della lingua in relazione alla letteratura, in primo luogo quella della prosa; attenzione alla storia, in chiave pluralistica e non solo italiana, e alla storiografia; apertura a molteplici argomenti, incluse politica, economia e questioni militari. Anche le parti di stampo filosofico e religioso risentono profondamente degli interessi e delle predilezioni di Foscolo, ad esempio nella preferenza per Locke e per l'empirismo-utilitarismo rispetto a Kant, o nella concezione della fede come collante sociale, che risente dello studio di Lucrezio. È probabilmente foscoliano anche il riferimento in qualità di modelli ai giornali europei, in primo luogo inglesi, benché in questo caso potrebbe aver contato anche il lungo viaggio di Capponi all'estero, condotto proprio nella fase di pianificazione della testata.¹⁰⁷

Il tentativo successivo in ordine cronologico (1822) non sembra aver destato interesse presso la critica,¹⁰⁸ mentre merita attenzione sia a confronto con gli altri progetti giornalistici foscoliani oggi noti e studiati, sia per il carattere quasi fattuale cui giunse prima di fallire: Foscolo arrivò infatti a cercare concretamente fondi necessari a sostenere l'impresa, ma non gli fu possibile trovarne e il progetto si arenò.¹⁰⁹

¹⁰⁷ La comprensione del ruolo foscoliano nel progetto di Capponi si deve a Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese*, cit.

¹⁰⁸ Ho avuto occasione di parlarne durante l'ultimo seminario foscoliano ospitato dall'Università di Parma e organizzato da Donatella Martinelli e Francesca Fedi (20 maggio 2022) nell'ambito del nascente CRIF (Centro di Ricerca Interuniversitario Foscolo); rimando quindi la trattazione dettagliata di questa vicenda all'ormai prossima pubblicazione degli atti di quella giornata.

¹⁰⁹ Il *Plan for a Periodical Work on Foreign Literature* (Progetto per una rivista di letteratura europea) si è conservato in veste apografa, tradotta in inglese probabilmente da Redding e poi trascritta in bella copia, con qualche correzione, presso la Biblioteca Labronica di Livorno; è ora pubblicato in appendice al nono volume dell'epistolario foscoliano (Ugo Foscolo, *Epistolario (1822-1824)*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1994, vol. IX, pp. 518-521 (d'ora in poi, *Ep.* IX). Il documento descrive in grande dettaglio gli obiettivi della pubblicazione, gli argomenti che avrebbe trattato, l'organizzazione della

La «Quarterly Review of Foreign Literature» avrebbe guardato con ampiezza e capacità comparativa a tutta la realtà europea, con ovvia attenzione primaria alla letteratura, ma senza dimenticare le questioni storico-sociali più attuali, al contempo riportando la realtà estera al confronto con quella inglese, certo anche per garantirsi l'interesse del suo pubblico primario. Il principio generale sarebbe stato quello dell'imparzialità nel considerare tutte le nazioni e dello storicismo nell'esposizione e nella valutazione dei fatti, secondo un punto di vista apolitico accentuato dalla necessità di assicurare i potenziali editori che ben conoscevano l'orientamento personale di Foscolo. Resta tuttavia il forte proposito di evitare lodi, adulazioni, parzialità, censure o attacchi personali, a persone libere e partiti. Su questo punto, che abbiamo visto essere cruciale e sensibilissimo per Foscolo già ai tempi dell'«Eunucomachia» e nei precedenti progetti giornalistici, egli ricevette le critiche più dirette, in particolare da Wiffen, cui il poeta aveva scritto in data 12 dicembre per anticipare una richiesta di collaborazione: nella lettera del 22 dicembre 1822¹¹⁰ Wiffen si disse assolutamente in accordo con i principi sottesi al giornale, ma affermò che il rifiuto della recensione letteraria in ogni sua veste gli pareva eccessivo, poiché essa di fatto costituiva uno stimolo e una soddisfazione trainante per l'autore, che altrimenti si sarebbe visto defraudato di parte dell'effettivo compenso prodotto dalla sua opera.

L'idea di fondare un proprio periodico, questa volta su base annuale, rimase tra i progetti foscoliani sino all'ultimo, e lo dimostra la lettera a Thomas Roscoe del 14 dicembre 1826, in cui il poeta tracciava un nuovo piano¹¹¹ – ancora una volta con grande precisione, includendo un preventivo dei costi. Frutto di un contesto diverso e di relazioni editoriali meno stabili ma anche meno vincolanti, il progetto assume i caratteri di un giornale impegnato, addirittura militante, focalizzato in particolare su tema-

redazione, il ruolo dell'*editor* (Foscolo stesso) e il suo rapporto con il *publisher*, nonché l'orientamento politico della testata, che si presenta almeno in origine prudentemente neutrale.

¹¹⁰ *Ep.* IX, pp. 156-158.

¹¹¹ Il progetto è brevemente analizzato, insieme a quello del '15 e in vista di una più approfondita riflessione su quello del '19, in Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese*, cit., pp. 220-222. Anche in questo caso rimando agli atti del seminario foscoliano parmense per maggiori dettagli sulla questione.

tiche storiche e politiche, e caratterizzato da una «schietta tendenza»¹¹² di carattere liberale, in accordo con le nuove e sempre più concrete prospettive del governo inglese e soprattutto con le recenti frequentazioni radicali e unitariane che segnarono non solo la vita, ma anche il lavoro di Foscolo negli ultimi anni, benché sempre secondo un'ottica indipendente, libera da qualsivoglia inquadramento partitico.¹¹³ Tornano, infine, alcune caratteristiche e scelte significative per la loro coerenza con la storia giornalistica foscoliana: in primo luogo, l'idea di una produzione non effimera, che dunque interessasse anche i posteri e fornisse materiale alla storiografia; inoltre l'accostamento di opere nuove, classici moderni e autori antichi; infine e soprattutto la volontà di apertura sul piano europeo¹¹⁴ che rispecchia pienamente la natura internazionale cui già era improntato il *plan* del '22.

4. Prima di poter passare definitivamente alla riflessione sugli anni inglesi, merita almeno una sintetica menzione il rapporto personale ed editoriale con Füssli (in collaborazione con Orell) durante il breve esilio svizzero. L'incontro con Füssli (e con sua figlia Susanna, cui si deve un ritratto del poeta vivido e affettuoso, benché critico ed onesto)¹¹⁵ rappresentò infatti un'occasione umana di contatto e familiarità, prima ancora che di collaborazione editoriale, in un periodo di grandissima solitudine ed incertezza per Foscolo, fuggito nottetempo da Milano quasi senza bagaglio, senza mezzi – ulteriormente ridotti dall'ottobre 1815, quando il governo gli tolse l'unica rendita che ancora riceveva e che i banchieri milanesi Porta gli avevano sino ad allora fatto avere all'estero – e con pochi appoggi ed aiuti. Il poeta si trovò anzi ben presto invischiato nella complessa ed infelice

¹¹² Ugo Foscolo, *Epistolario di Ugo Foscolo*, raccolto e ordinato da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1852-1853, vol. III, pp. 245-248 (la lettera è qui tradotta in italiano e tagliata nella parte dedicata alle condizioni pecuniarie, ma da questa versione, per necessità, si cita).

¹¹³ Per questi aspetti si rimanda a John Lindon, *Fra radicali e unitariani: I. Ugo Foscolo e la «Westminster Review»* e *Fra radicali e unitariani: II. Ugo Foscolo e Edgar Taylor*, in *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987, pp. 64-90 e 91-112.

¹¹⁴ La rivista si configura nelle parole di Foscolo come una «Rivista di tutte le migliori Riviste europee, e in particolar modo delle inglesi», da cui sono tratte notizie relative a fatti e letteratura che possano soddisfare tanto il lettore contemporaneo, quanto il futuro storiografo (Foscolo, *Epistolario*, cit., p. 246).

¹¹⁵ Nicoletti, *Foscolo*, cit., pp. 258-259.

vicenda Negri-Castelli,¹¹⁶ oltre che nell'infatuazione per Veronica Pestalozza,¹¹⁷ che certamente non resero più sereno il primo periodo fuori d'Italia. L'amicizia ed il lavoro di Füssli, alla cui tipografia si deve la pubblicazione dell'*Ipercalisse* didimea, dei *Vestigi del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC* e dell'*Ortis* svizzero, fornirono quindi una sponda rilevante al poeta, benché l'insuccesso commerciale dell'*Ipercalisse* gli rese impossibile quell'autonomia economica in cui egli aveva sperato per il passaggio in Inghilterra, reso poi fattibile solo dai prestiti del fratello Giulio e di Quirina Mocenni Magiotti, e dalla vendita dei libri lasciati a Milano.

5. Durante il periodo inglese, nonostante il tentativo di portare avanti progetti letterari di lungo corso, cui il poeta era profondamente legato (la traduzione dell'*Iliade* e le *Grazie* in particolare) e di svilupparne di nuovi (le *Lettere dall'Inghilterra*), l'attività foscoliana fu per lo più critica, dedicata ad argomenti letterari, di storia della lingua e della letteratura, politici, storici e sociali. Foscolo lavorò dunque soprattutto come articolista, in stretto contatto con editori e direttori di riviste, e direttamente esposto ai vincoli dell'attività commerciale, in particolare dal punto di vista delle tempistiche, per la consegna delle opere e per i pagamenti. Questi vincoli e in generale le difficoltà economiche subite dal poeta, che si fecero via via più gravi, furono determinanti nel creare contrasti e incomprensioni con le varie figure coinvolte nel processo editoriale, dalle quali inevitabilmente Foscolo dipendeva nel suo lavoro: in primo luogo i copisti, il cui contributo era irrinunciabile per chi avesse una grafia illeggibile quale in effetti era quella del poeta e che significativamente cambiarono molto spesso tra

¹¹⁶ Sulla complessa vicenda, mi limito a rimandare all'*Appendice II* in Ugo Foscolo, *Epistolario*, a cura di Giovanni Gambarin e Francesco Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966, vol. VI, pp. 609 ss. (d'ora in poi, *Ep.* VI), che contiene numerosi documenti labronici, e la lettera spedita da Foscolo a Benedetto Negri il 29 febbraio 1816 (ivi, pp. 267-276); diverse sono tuttavia le lettere, in particolare a Quirina Mocenni Magiotti e a Sigismondo Trechi, in cui si fa riferimento al proprio coinvolgimento nella vicenda, che i pettegolezzi avevano stravolto da positivo e pietoso in sibillino e immorale.

¹¹⁷ Oltre alle lettere da e per la Pestalozza, per comprendere la vicenda è utile leggere la missiva rivolta a Quirina Mocenni Magiotti in data 23 marzo 1816 che riassume l'avvio della relazione tra i due (ma probabilmente la lettera, rimasta incompleta tra le carte labroniche, non solo non fu mai spedita, quanto neppure mai conclusa, cfr. ivi, pp. 353-364: 353 n.). Per la conclusione della vicenda si veda piuttosto la nota a p. 328, in calce alla lettera di Salomone Pestalozza del 18 marzo 1816.

il '17 e il '27, ed inoltre i traduttori, di cui similmente egli non poté mai fare a meno, non avendo acquisito una competenza dell'inglese sufficiente per poter comporre direttamente nella lingua di arrivo.¹¹⁸

Lo stesso metodo compositivo foscoliano fu profondamente influenzato dalle necessità imposte dal contesto inglese. Dopo la stesura iniziale e la copiatura, Foscolo rivedeva la bella copia e annotava le sue correzioni a margine e in interlinea (alcuni di questi idiografi con note autografe sono conservati a Livorno, come nel caso delle *Epoche*, ed in particolare per quegli articoli che non giunsero mai alla pubblicazione, mentre di norma i materiali preparatori di ciò che aveva raggiunto una veste definitiva ed edita venivano eliminati). In partenza il testo era già pensato per essere tradotto, come dimostrano sia la presenza di annotazioni per il traduttore – suggerimenti lessicali, precisazioni sul senso della frase, richiesta di lasciare (anche o solo) in lingua originale un determinato passo –, sia alcune scelte sintattiche e lessicali volte a favorire la comprensione del traduttore e la resa nella lingua di arrivo. Più volte nel suo epistolario Foscolo lamentò l'inadeguatezza del proprio stile italiano, notoriamente complesso, che non rendeva bene in inglese e comunque poneva gravi difficoltà ai traduttori; e proprio questa sembra essere in origine la motivazione della scelta di comporre in francese (o meglio in «francioso»), come strumento per semplificare in modo spontaneo il proprio dettato. Per contro, ciò ha comportato che gli scritti foscoliani fossero considerati dalla critica poco degni ed efficaci nella loro veste di partenza. Lo studio del testo nella sua prima forma, invece, sia esso in italiano o in francese, deve tenere conto della sua natura 'di servizio' e del fatto che esso non fosse pensato per essere letto in sé, ma per portare ad altro risultato, linguistico e per certi aspetti anche stilistico.¹¹⁹ In alcuni casi (come fu ad esempio per il contributo sul Tasso nella versione di Wiffen) sappiamo con certezza che Foscolo ebbe modo di

¹¹⁸ Negli anni inglesi, dunque, Foscolo compose sempre in francese (o meglio nel suo «francioso») fino al 1823 e poi in italiano, per poi assoldare un traduttore. In due soli casi, *On the classical tours* (1824) e *On the women of Italy* (1827), egli tentò di scrivere direttamente in inglese e alla fine fu costretto a far rivedere i due articoli – e specialmente il secondo, pesantemente corretto da Sarah Austin.

¹¹⁹ Ugo Foscolo, *Antiquarij e critici. On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa, Milano, Ledizioni, 2012, pp. xxvi-xxxiii. All'introduzione di Paolo Borsa si rimanda in generale per il metodo compositivo seguito dal Foscolo inglese e i relativi problemi che ne caratterizzano le opere; per completezza mi permetto di men-

rivedere l'articolo dopo che era stato tradotto, introducendo modifiche che dunque rendevano la bozza di partenza una versione del tutto superata. Anche da questo punto di vista, perciò, è chiara la necessità di tenere in conto il doppio registro linguistico e testuale nel compiere scelte ecdotiche in vista delle edizioni di opere del periodo inglese.¹²⁰

A conclusione del processo compositivo, Foscolo cercava d'abitudine di rivedere anche le bozze di stampa, pratica come abbiamo visto consueta negli anni italiani in un impegno di limatura che si protraeva sino all'ultimo prima della pubblicazione; questa opportunità, tuttavia, gli venne concessa molto di rado nel contesto inglese.

Al suo arrivo in Inghilterra Foscolo fu accolto con grande curiosità ed ammirazione e visse circa un triennio di relazioni proficue e promettenti, collaborando con le riviste più prestigiose (e più remunerative): la «Quarterly review», pubblicata da Murray e diretta da Gifford, la «Edinburg review» di Jeffrey e il «New Monthly Magazine» di Colburn,¹²¹ diretto da Campbell in stretta collaborazione con Redding, *subeditor* che faceva gran parte del lavoro effettivo e che dunque Foscolo menzionò e contattò molto spesso per lettera.

Murray in particolare pubblicò anche le nuove edizioni dell'*Ortis* e della *Ricciarda*, che fornirono al poeta un valido biglietto da visita presso l'alta società londinese. I rapporti tra i due furono a lungo molto buoni e si interruppero di fatto solo nel 1824 a causa delle loro idee contrastanti in merito ai nuovi articoli da pubblicare e probabilmente anche del debito accumulato da Foscolo nei confronti dell'editore due anni prima e mai saldato. Il 20 agosto 1822, infatti, Foscolo aveva scritto a Murray chiedendo un cospicuo aiuto economico per far fronte alle spese di traduzione e avvio della stampa del volume sulla vicenda di Parga,¹²² che per motivi di opportunità personale e politica, non del tutto chiari,¹²³ era stato necessario non

zionare anche Giulia Ravera, *Ugo Foscolo*, Epoca quarta. *Edizione sulla base dei manoscritti labronici*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, pp. 380-424.

¹²⁰ Foscolo, *Antiquarj e critici. On the Antiquarians and Critics*, cit., pp. xxx-xxxi.

¹²¹ Per l'avvio della collaborazione con la rivista, si veda Ilaria Mangiavacchi, *I Remarks on the life and writings of Ugo Foscolo*, in *Foscolo critico*, cit., pp. 299-335: 299-301.

¹²² *Narrative of events illustrating the vicissitudes and the cession of Parga*.

¹²³ Foscolo racconta la vicenda nel dettaglio in più sedi: la lettera del 20 agosto 1822 a Murray (*Ep.* IX, pp. 85-94), la lettera del 25 novembre 1822 a Timothy Yeats Brown (ivi,

distribuire;¹²⁴ tuttavia il lavoro era stato fatto e i collaboratori andavano pagati, in un momento in cui il poeta aveva ben poca disponibilità economica. Di fatto la sua condizione era destinata a peggiorare, anche per la gestione poco oculata di quello che via via riusciva a guadagnare e della dote della figlia Floriana,¹²⁵ e dunque Foscolo nel '24 – al momento della rottura – non aveva ancora ripagato Murray. Nell'autunno del '24, inoltre,

pp. 127-141), lettera del 4 marzo 1824 a Lord Aberdeen, che avrebbe poi trasmesso il tutto a Lord Bathurst, per favorire la concessione del passaporto al poeta (ivi, pp. 356-360), la *Lettera apologetica*. Altra fonte sono i diari di Hobhouse, che riportano una conversazione privata col poeta (cfr. Ugo Foscolo, *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1964, vol. I, p. LIX). In ognuna di queste occasioni la sua versione subisce variazioni più o meno evidenti e l'accento batte su cause differenti rispetto all'interruzione della stampa e rispettivamente: 1. l'importanza di inserire nella trattazione anche i fatti napoletani, che però erano ancora troppo recenti per permettere un'analisi storiografica (lettera a Murray); 2. la delicatezza del poeta che non voleva mettere in difficoltà il conservatore Murray, che era stato generoso nell'accettare l'opera e leale nel non ricusarla dopo i fatti di Napoli, che avevano spinto i governanti inglesi a posizioni particolarmente poco tolleranti rispetto a tutte le forme di ribellione (lettera a Brown); 3. timore di danneggiare gli amici – come Confalonieri e Capodistria – con le affermazioni e i documenti che avrebbe reso pubblici (*Lettera apologetica*); 4. delusione nei confronti dei *whig* che in qualità di opposizione in Parlamento avevano avuto una reazione blanda e incerta, mentre sul loro ruolo si basava parte rilevante dell'argomentazione foscoliana (diari di Hobhouse). Contro tutte queste affermazioni sono possibili solide argomentazioni, in primo luogo la perdita notevolissima di denaro che Foscolo avrebbe scontato e che difficilmente avrebbe giustificato la preoccupazione, certo nobile, per Murray o il desiderio di inserire la vicenda napoletana; i documenti di cui si parla nella *Lettera apologetica* erano già noti e le critiche agli articoli che avevano preceduto il volume, menzionate come cruciali rispetto alla decisione di Foscolo secondo Pecchio, avevano in realtà spinto il poeta a un'analisi più prudente nei contenuti, ma forse persino più convinta e rigorosa nei modi. Più rilevanti sembrano il problema relativo alla posizione dei *whig* e il contegno degli isolani, passivi e pronti soltanto alla lamentela. Va infine considerata con attenzione e realismo la questione dell'*Alien bill*, la cui applicazione – con conseguente esilio dall'Inghilterra – Foscolo rischiava in modo concreto in quanto straniero e ospite: nella lettera a Brown, il poeta sostiene di non preoccuparsene, ma è piuttosto probabile il contrario e che proprio questo fosse un nodo cruciale.

¹²⁴ Per l'opera, i problemi anche testuali che la caratterizzano e il suo rapporto con i due precedenti articoli foscoliani sull'argomento si veda Foscolo, *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, cit., pp. xxxv e ss.

¹²⁵ Su questo aspetto e in generale per le difficoltà del periodo inglese si rimanda all'ormai classico Eric Reginald Vincent, *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, edizione italiana a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954.

due questioni professionali accelerarono l'allontanamento dei due, benché i toni siano sempre rimasti amichevoli: in primo luogo, il rifiuto da parte di Murray di imbarcarsi nella pubblicazione di una serie di classici italiani curati da Foscolo – di cui a breve si parlerà nel dettaglio a proposito della collaborazione con Pickering –, secondariamente la mancata pubblicazione dell'articolo *On the classical tours*.¹²⁶ Con una lettera datata 12 settembre¹²⁷ Foscolo chiese di riavere il manoscritto per poterlo proporre ad altri; non vi si menziona esplicitamente alcuna rottura o decisione di allontanamento per il futuro, ed anzi il poeta dichiara l'intenzione di far visita a Murray a casa sua. Tuttavia l'atto di ritirare l'articolo e l'esplicita menzione di altre collaborazioni comportavano una vera e propria interruzione dei rapporti professionali, come suggerisce la lettera rivolta ad Alexander Walker nell'ottobre 1824, in merito all'opportunità di comporre un articolo su Lord Byron, morto di recente, in cui Foscolo affermava di non avere più contatti con Murray.¹²⁸

Nel caso di Colburn la scelta di troncare i rapporti nacque invece da una presa di posizione da parte di Foscolo. Il *publisher*, infatti, cui pure il poeta riconobbe sempre l'ovvio diritto di preservare i propri interessi economici interpretando i desideri e i gusti del pubblico, aveva di fatto travalicato i propri compiti interferendo con quelli dell'*editor* nel momento in cui si era lamentato dell'eccesso di articoli incentrati sulla letteratura italiana, che la stabile collaborazione di Foscolo con la sua rivista comportava. Anzi, in modo del tutto incoerente, dopo aver accettato l'ultimo manoscritto inviato dal poeta ed averne personalmente organizzato la traduzione, pare che Colburn dichiarasse in contesto pubblico – e dunque offendendo grave-

¹²⁶ L'articolo era stato composto per Murray, ma Gifford, non convinto forse anche per le idee politiche intuibili nel testo e sicuramente per lo stile che caratterizzava la versione inglese, lo trattenne a lungo senza pubblicarlo. Con la lettera del 12 settembre 1824 (*Ep.* IX, pp. 428-429), dopo che erano usciti tre numeri della rivista senza che l'articolo vi fosse incluso, come annota Foscolo stesso, egli si decise a richiederlo. Lo avrebbe poi proposto al Walker, che lo pubblicò sulla «European review» già in ottobre. Su questa questione tra Foscolo e Murray si veda Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, cit., pp. LX e ss.

¹²⁷ *Ep.* IX, pp. 428-429.

¹²⁸ Ivi, p. 459-462. Nella lettera, Foscolo precisa che da quella rottura non aveva più ricevuto le copie della «Quarterly review», ma ritiene che ne fosse motivo la distanza della sua abitazione e non una forma di rappresaglia.

mente il poeta – che Foscolo sfruttava le proprie conoscenze altolocate per riempire il *New Monthly* di contributi dedicati alla letteratura italiana.¹²⁹ Questo attacco si aggiungeva per altro all'affronto di non aver mai risposto all'ultima lettera privata che Foscolo gli aveva inviato, relativa alla sua collaborazione col giornale. Rinunciando all'iniziale dignitoso silenzio in seguito all'offesa pubblica, Foscolo scrisse tre lettere per chiarire il proprio punto, rispettivamente a Colburn stesso, all'*editor* Campbell – 30 ottobre 1822 – e al *subeditor* Redding – 31 ottobre: esse lasciano intendere come l'attrito derivasse anche da una questione più concreta e specifica, vale a dire dal desiderio di Foscolo di non veder diviso in due e dunque snaturato l'articolo in lavorazione, il cui manoscritto veniva infatti richiesto dall'autore, con ciò contrastando le scelte dell'editore e le sue preferenze in termini di equilibrio interno del volume.¹³⁰ Ancora una volta, perciò, nello scontro tra Foscolo e i rappresentanti dell'ambiente editoriale entrano in gioco le rispettive competenze, i diversi interessi (letterari e commerciali), nonché la volontà da parte dell'autore di controllare il modo in cui la propria opera avrebbe raggiunto il grande pubblico.

Più complessa appare la questione dei rapporti con Jeffrey, per il sovrapporsi di aspetti economici e letterari.¹³¹ Dopo una serie di disaccordi sulle traduzioni inglesi degli articoli foscoliani, che spesso Jeffrey intendeva più come risistemazioni e parafrasi, senza dunque garantire puntuale fedeltà al testo fornito dall'autore (come era successo per gli articoli su Pio VI)¹³²

¹²⁹ Tra 1821 e 1822 Foscolo pubblicò sul «New Monthly Magazine» sette articoli e nel '22 in particolare i quattro che compongono la serie degli *Italian poets* meno noti al pubblico: Michelangelo, Federico II e Piero della Vigna, Cavalcanti e Tasso. A questi doveva seguire l'articolo su Sordello, probabilmente quello cui Foscolo fa riferimento come manoscritto ritirato e mandato in traduzione da Colburn, ma poi non pubblicato.

¹³⁰ Per le tre lettere e la ricostruzione della vicenda si veda *Ep.* IX, pp. 109-115 e relative note.

¹³¹ La ricostruzione della questione, a lungo ignota, sulla base delle carte labroniche spettata a John Lindon, *La «pratica col Rev. Signor Sheperd» e la rinnovata collaborazione del Foscolo all'«Edinburgh review»*, in *Studi sul Foscolo inglese*, cit., pp. 38-63.

¹³² *Life of Pius VI* (per la vicenda compositiva di questo articolo e il problema della libera traduzione di Jeffrey, si rimanda a Ugo Foscolo, *Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1978, pp. xxi-xxxvii e in particolare pp. xxxiii e ss).

e su Parga),¹³³ con un'ingerenza nel lavoro autoriale che ricorda pur in contesto molto diverso il contrasto con Bettoni, la collaborazione tra i due giunse alla crisi definitiva al momento di pubblicare il quarto e ultimo degli articoli su Petrarca, il quale sembrava destinato a subire il medesimo trattamento. Foscolo, che per altro aveva fretta di portare a Caroline Russell l'opera a lei dedicata, non attese l'editore, fece tradurre il pezzo e lo pubblicò come opuscolo, benché con tiratura molto ridotta. Jeffrey, che probabilmente aveva già avviato il lavoro sul testo, che non sapeva nulla della questione amorosa e che comunque non sembrò apprezzare la traduzione ottenuta da Foscolo, decise comunque di pagare il poeta e avviare il lavoro di ristampa del contributo. Tuttavia, poiché la pubblicazione era nuovamente in ritardo, ancora una volta Foscolo non volle aspettare e procedette a cedere l'articolo a Murray, avvertendo Jeffrey solo quando egli aveva già avviato la tiratura. Al di là di questo ulteriore danno economico e pratico, la perdita dell'articolo poneva l'editore in credito di cinquanta sterline, poiché il pezzo era già stato pagato, le quali Foscolo dichiarò di voler rendere al più presto, senza però mai effettivamente procedere né alla restituzione del denaro, né all'invio di un articolo sostitutivo.

I due erano però destinati a collaborare di nuovo nel 1826. All'epoca, Foscolo stava lavorando stabilmente con Southern, per il «London Magazine» e la «Retrospective review»; la collaborazione, poco remunerativa, ma non occasionale, e soprattutto basata sul pagamento alla consegna e non alla stampa degli articoli, si interruppe proprio nel 1826 a causa dei continui ritardi negli emolumenti da parte di Southern, dei quali invece Foscolo necessitava con urgenza per pagare un debito in scadenza col copista Berra, che rimase in effetti scoperto per il corrispettivo di un articolo.¹³⁴ È chiaro dunque che il poeta, benché fosse passato parecchio tempo, non era in grado di ripagare il Jeffrey in nessun modo, né in moneta né offrendogli un articolo a titolo gratuito. Ecco perché è impossibile che Foscolo pensasse alla «Edinburgh review» quando pregò il reverendo Sheperd di fargli da intermediario nella ricerca di nuove collaborazioni giornalistiche. Il reverendo tuttavia non sapeva nulla della questione in sospeso ed era in

¹³³ Per la questione delle mutilazioni subite dall'articolo si rimanda a Ugo Foscolo, *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, cit., p. XLVI.

¹³⁴ Per la questione della collaborazione con Southern, Lindon, *La «pratica col Rev. Signor Sheperd»*, cit., pp. 38-40 e *passim*.

buoni rapporti con Brougham, collaboratore proprio del Jeffrey, il quale – per questo duplice tramite – si dichiarò in definitiva disponibile ad accettare nuovi articoli di Foscolo e insomma a riappacificarsi con lui. Si intuisce dalla corrispondenza tra Brougham e Jeffrey che quest'ultimo deve aver dapprima nicchiato, in virtù della questione rimasta in sospeso; ma alla fine egli decise di cogliere un'occasione in fin dei conti positiva, che gli avrebbe procurato un buon articolo scritto da un uomo di genio, che certo aveva commesso atti non proprio rimarchevoli (e Jeffrey chiese che fosse messo in chiaro che l'episodio era stato scorretto e che non lo aveva dimenticato), ma perché spinto dalla necessità materiale: Foscolo in definitiva meritava un atto di generosità e di fiducia.

Il poeta a sua volta tentennò a lungo, timoroso che il suo debito (e il suo atteggiamento come si è visto non proprio specchiato) divenisse di dominio pubblico. Non a caso, l'articolo in questione, dedicato alla storia di Venezia¹³⁵ e probabilmente già avviato, venne proposto dapprima al Southern, opzione cui per altro Foscolo era obbligato da precedenti accordi legati anche al pagamento diretto dei debiti al Berra, rispetto a cui l'editore si era fatto mediatore; tuttavia Southern lo rifiutò, preferendo chiudere in anticipo la collaborazione, avvenimento in cui Foscolo stesso deve aver ragionevolmente sperato. L'articolo venne a questo punto offerto a Murray, con cui da poco il poeta aveva riallacciato i rapporti: era la scelta più ovvia, in un momento in cui urgeva il denaro, perché Jeffrey risiedeva a Edimburgo e le comunicazioni sarebbero state molto più lente. Tuttavia Murray a sua volta lo rifiutò: l'articolo presentava tendenze chiaramente liberali, inadatte a una rivista conservatrice come la «Quarterly review»; l'argomento era poi molto simile a quello di un altro contributo, uscito sul numero precedente della rivista e che Foscolo probabilmente non aveva letto; infine, l'editore non doveva aver troppo gradito le insistenze da parte del poeta perché si facesse in fretta, tanto che si limitò, senza aggiungere parole di circostanza e accompagnamento, a girargli le considerazioni dell'*editor*, dedicate all'esistenza di un precedente articolo in sostanza affine a quello proposto e quindi alla necessità di variare i soggetti.¹³⁶ Quest'ultima mortificazione deve aver messo Foscolo in allarme e infatti egli aspettò ancora diverso tempo prima di rivolgersi al Jeffrey come Sheperd aveva

¹³⁵ *History of Democratical Constitution of the Republic of Venice.*

¹³⁶ London, *La «pratica col Rev. Signor Sheperd»*, cit., p. 60.

suggerito, poiché i rapporti con l'editore scozzese rischiavano di essere anche più tesi di quelli con Murray. Tuttavia, l'articolo era ormai tradotto, Sarah Austin che se n'era occupata andava pagata e non sembrava esserci altra scelta: Foscolo si decise così ad inviare il manoscritto che venne prontamente accettato.

Benché non mancassero altri contrattempi, in parte dovuti alle poste, in parte a una malattia del Jeffrey, in parte a problemi della tipografia, l'articolo vide la luce sulla «Edinburgh review» (e fu pagato alla consegna, non alla stampa). L'editore per altro ebbe parole gentili per Foscolo, che lasciavano intendere come il loro diverbio fosse del tutto superato: è probabile che se il poeta non fosse morto di lì a poco, la loro collaborazione avrebbe conosciuto una nuova fase di stabilità.

Meritano di essere menzionati a questo punto anche l'incontro professionale con Bowring e quello – assai problematico – con Walker. Il primo avvicinò Foscolo per tramite del legale di quest'ultimo, Taylor, e ne derivò la pubblicazione di due articoli (tra cui quello celebre sul Tasso e sulla traduzione di Wiffen) per la «Westminster review», cui ne sarebbe in teoria seguito un terzo, rimasto incompiuto.¹³⁷

Walker aveva invece di recente fondato la «European review», ambiziosa, dal respiro molto ampio, appunto europeo, aspetto che certamente poteva interessare Foscolo. Egli concordò con Walker la pubblicazione di una serie di articoli che prendeva spunto dalle lezioni tenute di fronte a un pubblico di sottoscrittori nel 1823 e che si sarebbero nel complesso chiamati *Epochs of Italian Literature*. In origine, in verità, Foscolo aveva pensato al termine 'lingua' per evidenziare il nodo concettuale ancora una volta sotteso alla sua riflessione storica: vale a dire l'inscindibile connubio di lingua e letteratura, e il loro legame con la storia della nazione cui appartengono. Pur prendendo spunto da un'occasione specifica, infatti, il progetto portava a compimento riflessioni durate più di un decennio, almeno dalla stesura delle lezioni pavesi (1809), rispetto a cui le *Epochs* costituiscono di fatto l'unica sistemazione portata del tutto a termine dal poeta, benché egli più volte (e in particolare negli ultimi mesi di vita) avesse pensato alla composizione di una storia linguistica e letteraria italiana.

Al di là del titolo, le imposizioni dell'editore si fecero ben presto sentire, in primo luogo nella necessità di ridurre gli articoli a soli otto – due

¹³⁷ Ivi, p. 58.

di carattere introduttivo e sei corrispondenti ad altrettante 'epoche' – con conseguente limitazione del periodo storico considerato; è anzi probabile che in origine gli articoli dovessero essere nove e che a lavoro avviato Walker imponesse un'ulteriore scrematura, tanto che l'ultimo articolo – l'*Epoca sesta* – è molto più lungo e copre un arco temporale maggiore rispetto agli altri. Di nuovo si delineava insomma un problema di competenze e autonomia tra autore ed editore. Tuttavia il progetto, già in partenza autonomo e ripensato rispetto alle lezioni tenute per il pubblico (quattordici in totale: due con funzione introduttiva, le altre dedicate a dodici periodi tra Duecento e Ottocento), presenta uno statuto di compiutezza e così deve averlo percepito il suo autore. La conclusione focalizzata sul Seicento, infatti, appariva coerente con la concezione foscoliana secondo cui l'evoluzione linguistica e letteraria italiana si era in sostanza bloccata a quello stadio. Dopo una prima fase di lavoro molto celere e intenso, che portò alla pubblicazione dei primi quattro articoli (*Principles of Poetical Criticism, as applicable, more especially, to Italian Literature; Origin and Vicissitudes of the Italian Language. (Preliminary to the Criticism of Particular Works); Italian Literature. Epoch first – From the year 1180 to 1230; e Italian Literature. Epoch second – From the year 1230 to 1280*), Foscolo non poté più sottostare ai tempi imposti dall'editore per i pagamenti, posposti alla stampa e dunque soggetti a ritardi ogni volta che ne subisse la pubblicazione del fascicolo, mentre invece copisti e traduttori pretendevano di essere pagati subito.¹³⁸ Per tale ragione, la composizione degli articoli subì un blocco temporaneo, evidentemente a vantaggio di altro lavoro più proficuo, benché Foscolo abbia sempre dichiarato di aver approntato tutti gli articoli seguendo le tempistiche previste dal programma iniziale, senza però spedirli. Probabilmente egli mentiva: almeno gli ultimi tre articoli devono risalire al 1825, dunque molto dopo non solo l'avvio, ma anche il naufragio della collaborazione. Il lavoro deve poi essere ripreso in modo rapidissimo quando, una volta avviata la vertenza per tramite dei legali, Foscolo dovette confrontarsi con l'obbligo di consegnare all'avvocato Taylor le prove che gli articoli

¹³⁸ Per le lamentele di Foscolo in proposito si legga la lettera a Walker dell'ottobre 1824 (*Ep.* IX, pp. 459-462), in cui il poeta spiega il problema e chiede una rapida risoluzione in modo pacato e disteso; più diretto e conciso il tono della successiva lettera del '24 (ivi, p. 477).

erano stati davvero scritti entro la scadenza dei termini, com'egli aveva dichiarato in precedenza. In ogni caso, pur consegnati a Walker, essi non furono mai pubblicati.¹³⁹

Complicata e dolorosa, infine, fu la collaborazione con Pickering. I primi contatti tra l'editore e Foscolo si collocano nel 1824 e segnano l'avvio di un intenso lavoro volto alla riedizione di due grandi classici italiani, la *Commedia* dantesca e il *Decameron* di Boccaccio. Benché esso si ricollegli alle riflessioni di lungo corso sulla storia della lingua e della letteratura italiana, delle quali già si è detto, Foscolo aveva concepito l'ambizioso progetto degli *Italian classics* nei mesi immediatamente precedenti, a seguito di un suggerimento di Roscoe; il poeta aveva poi avviato una raccolta di sottoscrizioni – grazie anche all'interessamento dell'amico e sostenitore Hudson Gurney, come lascia intendere il carteggio tra i due e l'invio al banchiere del prospetto per una sua revisione e prima diffusione –: l'obiettivo era assicurare i potenziali editori rispetto alle possibilità d'incasso. Anche dal punto di vista dell'autore si sarebbe trattato di un buon guadagno, in qualche modo più stabile e a lungo termine rispetto alle collaborazioni occasionali con i giornali, oltre che dignitoso e interessante sul piano letterario. Come si è visto, dapprima Foscolo propose l'edizione a Murray, che inizialmente si dimostrò interessato, ma finì per tirarsi indietro, probabilmente per ragioni di opportunità rispetto ai costi e al tipo di pubblicazione.¹⁴⁰ Sembra che ad un certo punto egli fosse per lo meno disposto ad anticipare parte dei fondi se i sottoscrittori fossero stati abbastanza numerosi,¹⁴¹ aspetto su cui dunque Foscolo si concentrò a più riprese nell'epistolario e con giustificata soddisfazione una volta confermato l'interesse da parte del pubblico.

¹³⁹ Per la questione delle *Epoche*, si vedano Paolo Borsa, *Appunti per l'edizione delle Epoche della lingua italiana di Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*. Atti del convegno *Centocinquant'anni di unità d'Italia – Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Parma 28 ottobre 2011, a cura di Francesca Fedi e Donatella Martinelli, Fiesole, Cadmo, 2012, pp. 123-150; Ravera, *Ugo Foscolo*, Epoca quarta, cit., pp. 379-424: 379-397; Michele Comelli, *Considerazioni sui manoscritti delle Epoche della lingua italiana del Foscolo* (Epoche III, IV, V e VI), «Nuova rivista di Letteratura Italiana», n. 1, 2018, pp. 157-195.

¹⁴⁰ I riferimenti essenziali per questa ricostruzione sono le diverse missive scambiate da Foscolo e Gurney nella primavera del '24 e la lettera di Foscolo a Lord Dacre datata 17 aprile del medesimo anno in *Ep. IX, passim*.

¹⁴¹ Si veda la lettera del 27 aprile 1824 a Thomas Gregson, in *ivi*, pp. 390-392.

Nella lettera dell'8 maggio 1824 a Hudson Gurney fa infine la sua comparsa «Mr. Pickering Publisher in Chancery Lane», con cui Foscolo aveva a questa altezza già definito un accordo, che prevedeva un compenso fisso quadrimestrale per quattro anni.¹⁴² Nell'epistolario, Foscolo parla genericamente di «Italian classics»; in realtà il progetto si era evoluto rispetto al prospetto proposto a Murray (che comprendeva, oltre a Dante e Boccaccio, Petrarca, Ariosto e Tasso), includendo anche Boiardo:¹⁴³ su questi autori, Foscolo non avrebbe mai nemmeno iniziato a raccogliere materiale.

Il poeta si dedicò al lavoro testuale, erudito e densissimo sul piano filologico, con grandi aspettative, non solo a livello economico (in un periodo in cui le difficoltà erano divenute estreme), ma anche rispetto al valore che le edizioni avrebbero avuto, ed in particolare quella dantesca. Il bisogno materiale, dunque, non aveva attenuato la concezione rigorosa dell'impegno letterario e il bisogno di precisione assoluta, specie nelle parti d'erudizione, vale a dire quelle più facilmente verificabili anche da possibili detrattori, aspetti che si è visto sono sempre stati caratteristici delle imprese letterarie foscoliane. Pickering dal canto suo non disponeva di finanze stabili, era avvezzo ad investimenti poco prudenti e di fatto anche quello con Foscolo si rivelò tale, causandogli non poche perdite, se consideriamo che egli concesse al poeta non solo l'emolumento fisso per almeno quattro mesi, ma anche anticipi sui pagamenti e una discreta somma in prestito. Inevitabilmente per l'editore la pubblicazione dei volumi era in primo luogo operazione commerciale, da svolgersi con efficacia, ma anche con rapidità: e a questo proposito Pickering non si era reso conto di aver scelto una persona inadatta all'obiettivo, perché del tutto avulsa dalle logiche del mercato e focalizzata sulla qualità del risultato a scapito delle tempistiche.

Ben presto il lavoro si arenò e la questione finì in mano agli avvocati in una vertenza lunghissima (che tra l'altro vide Foscolo cambiare più volte residenza usando sempre nomi falsi per sfuggire ai creditori), il cui esito fu quello di portare alla pubblicazione nel 1825 del solo *Decameron* in tre volumi, accompagnato dal *Discorso storico sul testo del Decamerone*, nonché del *Discorso sul testo della Divina Commedia*, che dell'edizione commentata doveva essere la premessa storica e filologica (insieme alla *Lettera apologetica*). Del commento Foscolo aveva ultimato solo la prima

¹⁴² Ivi, p. 400.

¹⁴³ Ivi, p. 407, n. 2.

cantica: l'*Inferno* commentato, con l'analisi delle varianti, sarebbe rimasto negli archivi di Pickering insieme alla *Lettera* sino all'edizione curata da Mazzini nel 1842.¹⁴⁴

Al di là delle note dolenti e perfino tragiche che si generano ripercorrendo la biografia foscoliana, e specialmente quella degli anni inglesi, appare notevole ed evidente come sino alle ultime settimane di vita il poeta pensasse a progetti editoriali di ampio respiro: la testata liberale ed europea del '26, ma anche la storia letteraria e linguistica italiana cui Foscolo ancora pensava nel 1827.¹⁴⁵ Nel complesso il percorso che si è cercato di delineare dimostra l'attenzione del poeta per il mezzo editoriale, in primo luogo nella sua fisicità e nella sua funzione di mediazione rispetto al pubblico, ed inoltre nelle specificità delle sue diverse forme, a partire dalle peculiarità del contesto giornalistico, le quali egli intese piegare ad obiettivi comunicativi, ad argomenti e a modalità ragionative differenti. A fronte di questa varietà di occasioni e interlocutori, si nota altresì una profonda costanza e coerenza per ciò che concerne i valori e i principi di fondo: l'importanza e l'utilità, anche sociale, della letteratura, il ruolo del letterato e quella che potremmo quasi definire etica o deontologia dell'espressione letteraria, come dimostrano non solo le affermazioni militanti della gioventù o quelle polemiche del periodo milanese, e ancora la costante ricerca di perfezione nelle opere letterarie, nonché la precisione e l'impegno degli anni inglesi, quando il ritmo convulso del lavoro e lo scopo in primo luogo pratico e materiale del guadagno avrebbero giustificato maggiori compromessi con gli interessi commerciali espressi dalle proprie controparti.

Nel complesso Foscolo conobbe in prima persona e collaborò atti-

¹⁴⁴ Per la vertenza col Pickering si rimanda alla ricostruzione in Vincent, *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, cit.; per il tipo di lavoro che Foscolo stava conducendo e l'accoglienza iniziale da parte dell'editore, pur nelle difficoltà economiche e pratiche che la ricchezza di dettagli pretesa dal curatore avrebbe comportato, si può leggere ad esempio la lettera di Pickering a Foscolo del novembre '24 (*Ep.* IX, pp. 466-467).

¹⁴⁵ L'idea di un vero e proprio corso di storia della letteratura italiana e di riflessione sulla parallela evoluzione della lingua nel tempo e nella società è costante nel periodo inglese e torna a più riprese, come dimostra ad esempio il progetto (o almeno parte di esso) delle *Lettere dall'Inghilterra*, oltre ovviamente l'epistolario (ad esempio già la lettera del 5 dicembre 1808, *Ep.* II, pp. 534-536). Si rimanda per questi aspetti a Borsa, *Appunti per l'edizione delle Epoche della lingua italiana di Ugo Foscolo*, cit., pp. 125-126.

vamente con numerose tra le figure più in vista dell'ambiente editoriale dell'epoca, spesso con grande successo, per lo meno prima di arrivare a rotture altrettanto eclatanti: ciò dimostra l'acume del poeta, la sua capacità di comprendere i meccanismi e le possibilità del mondo editoriale, di adattarsi a ciò che esso offriva, ad esempio nel passaggio dalla società italiana a quella inglese, certamente molto diverse. Colpisce infine l'abilità con cui egli seppe ricoprire ruoli diversi, alternandoli o anche sovrapponendoli: e da queste diverse identità, specie nel gioco di finzioni con cui esse si riflettono nella creazione letteraria, sono nate alcune delle invenzioni artistiche per cui Foscolo è maggiormente ricordato ed apprezzato.

Riferimenti bibliografici

Lettere sulla edizione patavina-bresciana delle opere di Vittorio Alfieri, Padova, Bettoni, 1809.

Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio, a cura di Ada Gigli Marchetti *et alii*, 2 voll., Milano, FrancoAngeli, 2004.

Vittorio Alfieri, *Alceste. Tragedia postuma di Vittorio Alfieri*, Brescia, Bettoni, 1806.

Gennaro Barbarisi, *Le postille di Didimo Chierico al Viaggio sentimentale*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 135, 1958, pp. 81-96.

Francesco Barberi, *Nicolò Bettoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, 1967, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bettoni_%28Dizionario-Biografico%29/.

Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2012.

Paolo Borsa, *Appunti per l'edizione delle Epoche della lingua italiana di Ugo Foscolo*, in *Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*. Atti del convegno *Centocinquant'anni di unità d'Italia – Foscolo e la ricerca di un'identità nazionale*, Parma 28 ottobre 2011, a cura di Francesca Fedi e Donatella Martinelli, Fiesole, Cadmo, 2012, pp. 123-150.

Alberto Cadioli, *Le prime edizioni dei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, Gargnano del Garda, 29 settembre-1 ottobre 2005, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 544-565.

Nicolò Bettoni, un «artista della stampa» al servizio delle lettere, in «A

- egregie cose*». *Studi sui Sepolcri di Ugo Foscolo*, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008.
- Michele Comelli, *Considerazioni sui manoscritti delle Epoche della lingua italiana del Foscolo* (Epoche III, IV, V e VI), «Nuova rivista di Letteratura Italiana», n. 1, 2018, pp. 157-195.
- Christian Del Vento, *Sul "progetto di giornale" londinese. Foscolo e la nascita dell'Antologia*, in *Foscolo critico*, Atti del convegno di Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, Milano, Università degli Studi di Milano, pp. 213-244.
- Pino Fasano, *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Ugo Foscolo, *Epistolario di Ugo Foscolo*, raccolto e ordinato da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1852-1853, vol. III.
- Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, vol. I.
- Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951.
- Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, vol. III.
- Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1953, vol. III.
- Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1954, vol. IV.
- Epistolario*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1956, vol. V.
- Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I.
- Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1964, vol. I.
- Epistolario*, a cura di Giovanni Gambarin e Francesco Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966, vol. VI.
- Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 197-230.
- Ragguaglio d'un'Adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 231-295.
- Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972.
- Parere sulla istituzione di un giornale letterario*, in *Prose politiche e letterarie (dal 1811 al 1816)*, a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 315-320.

- Epistolario (1819-1821)*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1974, vol. VIII.
- Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1978.
- Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Gianfranco Folena e Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985.
- Epistolario (1822-1824)*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1994, vol. IX.
- Antiquary e critici. On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa, Milano, Ledizioni, 2012.
- John Lindon, *La «pratica col Rev. Signor Sheperd» e la rinnovata collaborazione del Foscolo all'«Edinburgh review»*, in *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987, pp. 38-63.
- Fra radicali e unitariani: I. Ugo Foscolo e la «Westminster Review»*, in *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987, pp. 64-90.
- Fra radicali e unitariani: II. Ugo Foscolo e Edgar Taylor*, in *Studi sul Foscolo inglese*, Pisa, Giardini, 1987, pp. 91-112.
- Ilaria Mangiavacchi, *I Remarks on the life and writings of Ugo Foscolo*, in *Foscolo critico*, Atti del convegno di Gargnano del Garda, 24-26 settembre 2012, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa e Giulia Ravera, Milano, Università degli Studi di Milano, pp. 299-335.
- Vincenzo Monti, *Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Brescia, Bettini, 1806.
- Giuseppe Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 64.
- Matteo Palumbo, *Jacopo Ortis, Didimo chierico e gli avvertimenti di Foscolo «Al lettore»*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 60-89.
- Paolo Rambelli, *La rilegittimazione della figura dell'intellettuale nell'opera in prosa di Ugo Foscolo*, «Critica letteraria», n. 32, 2004, pp. 49-96.
- Giulia Ravera, *Ugo Foscolo*, Epoca quarta. *Edizione sulla base dei manoscritti labronici*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, pp. 380-424.
- Foscolo e la traduzione del Viaggio sentimentale di Sterne: la redazione inedita del 1812*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/II,

2019, pp. 175-195.

Il Viaggio sentimentale di Yorick: storia della traduzione foscoliana, «Rassegna Europea di Letteratura italiana», nn. 55-56, 2020, pp. 41-118.

Roberta Ricci, *Prefazione e appendice d'autore negli scritti didimei di Foscolo: la traduzione del Sentimental Journey e le Lettere scritte dall'Inghilterra*, «Filologia e critica», n. 28, 2003, pp. 329-349.

Samanta Segatori, *Il Foscolo tra sorriso sterniano e satira*, «Esperienze letterarie», n. 3, 2009, pp. 101-133.

Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale del sig. Sterne sotto il nome di Yorick*. Traduzione dal francese, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1792.

Lettere di Yorick a Elisa e di Elisa a Yorick, con Aggiunte, e Note del traduttore italiano, Venezia, Gio. Andrea Foglierini, 1792.

Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa. Traduction nouvelle par Paulin Crassous, accompagnée de notes historiques et critiques, Paris, Didot, 1801, 3 voll.

Viaggio sentimentale fatto in Francia da Lorenzo Stern. Versione dell'originale inglese, Milano, Destefanis, 1812.

Eric Reginald Vincent, *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi*, edizione italiana a cura di Uberto Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954.

*Tra le poesie non approvate dal Manzoni: la vicenda
ecdotica dei Versi improvvisati sopra il nome di Maria*
Carmela Marranchino

Con il titolo non d'autore di *Versi improvvisati sopra il nome di Maria* ci si riferisce a 14 quartine di ottonari incentrate sulla lode della funzione mediatrice della Vergine tra Dio e l'uomo, improvvisate da Manzoni su richiesta della figlia Giulietta nel 1823. Dopo la grande stagione della poesia manzoniana racchiusa in due decenni, tra l'avvio *Del trionfo della libertà* nel 1801 e l'ultimazione della *Pentecoste* e dell'*Adelchi* nel 1822 – in seguito ai quali Manzoni si dedicò prevalentemente «alla prosa artistica e alla saggistica, in particolare al romanzo» –,¹ i *Versi* rappresentano uno dei momenti, per lo più occasionali, di sporadico ritorno del Manzoni alla poesia, in generale, e a quella di argomento religioso, in particolare. Alla medesima festività del Santissimo Nome di Maria del 12 settembre, com'è noto, Manzoni aveva dedicato le più impegnative e raffinate strofe saffiche dell'omonimo inno sacro, composto tra il 6 novembre 1812 e il 19 aprile

¹ Cfr. Luca Danzi, *Manzoni e la poesia*, in *Manzoni*, a cura di Paola Italia, Roma, Carocci, 2020, pp. 25-40, a p. 25.

1813. A dieci anni di distanza, una più rapida ispirazione dettò la celebrazione mariana nella semplice fattura delle strofette dei *Versi*, destinate in prima battuta alla giovane Giulietta e contrassegnate da una marca più popolare, «sostanzialmente un ritorno senza quasi correzioni alla canzonetta settecentesca e metastasiana». ² I *Versi improvvisati* nacquero nell'ambito di un devoto *divertissement* destinato alla cerchia familiare, non furono mai pensati per la pubblicazione, né tantomeno considerati da Manzoni nel corso della drastica cernita cui sottopose la propria produzione per l'allestimento delle *Opere varie*; e forse del componimento non è mai esistita neppure una vera e propria traccia autografa.

Il testo fu a lungo noto grazie a un unico testimone manoscritto appartenuto all'abate Gaetano Giudici, intimo amico e assiduo frequentatore di Casa Manzoni dal 1810. ³ Durante la conversione di Enrichetta al cattolicesimo, il Giudici prestò sostegno e assistenza all'intera famiglia, divenendo in breve tempo un interlocutore privilegiato del Manzoni che lo volle tra i primi lettori degli *Inni sacri* e del *Carmagnola*. La stretta vicinanza con lo scrittore garantì all'abate la possibilità di ottenere copie, autografe e non, di vari testi manzoniani, quindi di allestire una notevole collezione, che in parte andò dispersa – sorte che ad esempio toccò alla copia della seconda parte della *Morale cattolica* – e in parte venne acquisita dalla Biblioteca Braidense. ⁴

Il manoscritto Giudici dei *Versi improvvisati* è costituito da un bifoglio contenente una copia in pulito del testo, priva di data ed esemplata probabilmente da una mano femminile che tuttavia non è riconducibile alla

² Il rilievo è in Alessandro Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2017, p. 276.

³ Il Giudici, abate giansenista, ottenne incarichi di rilievo nell'amministrazione milanese, grazie ai quali strinse importanti legami con gli intellettuali di area cattolico-liberale. Fu membro del Comitato d'istruzione pubblica durante la Cisalpina, assessore e poi segretario generale al Ministero del Culto sotto il regno napoleonico, consigliere di governo per il Culto e la Censura dopo il ritorno degli austriaci, cfr. Giuseppe Monsagrati, *Giudici, Gaetano*, in *DBI*, vol. LVI (2001), pp. 669-672.

⁴ Tra i manoscritti certamente appartenuti al Giudici, oltre alla copia apografa dei *Versi improvvisati* (Manz.B.XXXIII.3), si custodiscono alla Braidense un apografo dell'inno sacro *Il nome di Maria* con interventi autografi del Manzoni (Manz.B.XXXIII.2), uno della canzone *Aprile 1814* (Manz.B.XXXIII.8), una copia del dramma *Il Canto XVI del Tasso* (Manz.B.XXXIII.7) e due copie del *Cinque maggio* (Manz.B.XXXIII.4 e Manz.B.XXXIII.5), insieme a una copia manzoniana recante il sonetto di autoritratto

figlia Giulietta, come già rilevava Ireneo Sanesi.⁵ Il componimento è vergato da c. 1r a c. 2r con un *ductus* posato, particolarmente calligrafico; a c. 2v una postilla di Giudici, «Improvviso | di Manzoni | Sul nome di Maria», certifica la paternità manzoniana dei versi. La copia appare priva di errori; un'unica lieve correzione si registra al v. 25 dove «intatta» è ricalcato su «intata», che si può interpretare come momentaneo errore di distrazione, o forse come piccola spia di una incerta padronanza dell'uso delle doppie da parte del copista.

Poco agevole è la datazione di questo testimone, anche attraverso l'esame diretto degli aspetti materiali. Non è dirimente la presenza di una filigrana costituita dalle lettere maiuscole «CS» ornate da un ramoscello d'ulivo nella parte sottostante (a c. 2), e dalla data «1811» (a c. 1). Per giunta, da un'indagine del fondo manzoniano della Braidense, la stessa filigrana trova riscontro, sempre prima della composizione dei *Versi*, in una lettera autografa di Giudici a Eustachio Degola. La missiva non è datata, ma il resoconto del Giudici sulla preparazione di don Carlo De Bonis per l'incarico di futuro direttore dell'Istituto dei Sordomuti di Milano e l'accento al progettato viaggio dei Manzoni a Parigi consentono di ascriverla alla primavera del 1817, in particolare al periodo compreso tra il 19 marzo e il 23 maggio.⁶ Va detto, infine, che l'uso di questo tipo di carta non è

Capel bruno: alta fronte: occhio loquace, l'ode *Qual su le Cinzie cime*, e il *Frammento di un'ode alle Muse* (Manz.B.XXXIII.6).

⁵ Cfr. Alessandro Manzoni, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954, p. ccxx.

⁶ Nella lettera, conservata con la segnatura Manz.Ant.IX.B.11/83-84, Giudici scrive a Degola: «Manzoni non si è consigliato se non colle sue convulsioni contro le quali crede rimedio unico il viaggio per l'esperienza di quando si venne da Parigi. E già l'immaginarsi di averne profitto il conforta. [...] Tosi più d'ogni altro n'è afflitto, e si è opposto quanto più ha potuto sebbene non l'abbia saputo che a cosa deliberata irrettrabilmente» (c. 2v). Il 19 marzo 1817, in coincidenza con un viaggio a Parigi di Giuseppe Parravicini, Manzoni confessa a Fauriel il desiderio di tornare nella capitale francese e più tardi, il primo aprile, comunica all'amico l'intenzione di partire tra la fine del mese e l'inizio di maggio. Ma il 23 maggio il progetto sfuma definitivamente per il mancato rilascio dei passaporti, cfr. *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, a cura di Irene Botta, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, le lettere nn. 54-56, pp. 215-234. Carlo De Bonis dal 1806 fu canonico teologo di Bedero, dove guidò una casa di educazione per bambini; più tardi venne chiamato a dirigere l'Istituto dei Sordomuti, aperto a Milano nel 1816, cfr. *Manuale della provincia di Como per l'anno 1857*, Como, Carlo e Felice Ostinelli, 1857, pp. 7-11. Cenni sull'incarico del De Bonis

esclusivo del Giudici, perché filigrane «CS» con anni differenti si trovano tanto nelle lettere scritte da lui o dalle domestiche di cui spesso si serviva, quanto in quelle del Manzoni.⁷ Pur senza poter arrivare a una conclusione sicura, i dati spingono con ragionevole certezza a collocare la copia in ambiente vicinissimo all'autore, e a considerarla verosimilmente coeva all'improvvisazione dei *Versi*.

Dalla copia apografa appartenuta a Giudici trasse questi versi Ruggiero Bonghi che li pubblicò per la prima volta nel 1883 nel primo volume delle *Opere inedite o rare* in nota ad alcune varianti dell'abbozzo del *Nome di Maria*, considerandoli, erroneamente, anteriori all'inno sacro.⁸ Il primo recupero postumo dei *Versi improvvisati* va valutato, dunque, all'interno di questa significativa impresa editoriale avviata a dieci anni di distanza dalla morte dell'autore grazie all'iniziativa di Pietro Brambilla – marito di Vittoria, figlia di Pietro e nipote del Manzoni – e realizzata in cinque volumi editi tra il 1883 e il 1898 presso i Fratelli Rechiedei, l'ultimo curato da Giovanni Sforza dopo la morte del Bonghi. Nella *Prefazione* al primo volume lo stesso Bonghi chiariva lo scopo dell'edizione, intesa come «una continuazione di quella dei due volumi pubblicati dal Manzoni stesso», e cioè della *Quarantana* e delle *Opere varie* del 1870, «cosicché niente ci si dovesse ristampare di ciò che egli mise in quelli, ed invece raccogliervi, oltre quello che resta di lui inedito, anche tutto ciò che di lui fosse stato

presso l'Istituto milanese si trovano nelle lettere di Eustachio Degola a Luigi Tosi del 15 marzo, del 14 giugno e del 2 settembre 1817. Nella prima missiva, Degola auspica un rapido trasferimento del teologo a Milano e a tal fine si ripromette di scrivere a Giudici; dalla lettera del giugno si apprende che De Bonis era prossimo alla partenza, mentre la missiva del settembre certifica che il teologo era già a Milano a capo dell'Istituto. Le tre lettere sono edite in Pio Bondioli, *Manzoni e gli "Amici della verità". Dalle carte inedite di Luigi Tosi*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1936, pp. 145-154.

⁷ Sempre alla Braidense, si vedano ad esempio una lettera non datata di Giudici al Degola (Manz.Ant.IX.B.11/82) e quelle spedite al Manzoni il 21 settembre 1827 (Manz.B.XXXI.96/1) e il 15 agosto 1830 (Manz.B.XXII.108). Per Manzoni, la lettera a Gaetano Cattaneo (Manz.B.XXXII.38/2) databile tra l'estate e l'autunno del 1824 secondo gli editori di Alessandro Manzoni, *Carteggi letterari II*, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2010, pp. 55-57.

⁸ Cfr. Alessandro Manzoni, *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla, da Ruggiero Bonghi e Giovanni Sforza, Milano, Rechiedei, 1883-1898, 5 voll., vol. I, pp. 172-174.

stampato in sua vita o dopo morto, e in quelli non si trovasse».⁹ Invero, come ha sottolineato Giulia Raboni, l'edizione bonghiana rappresenta «il primo fondamentale lemma di una sistematica opera di scavo negli autografi manzoniani»,¹⁰ e in generale nella documentazione manoscritta allora conosciuta, che portò alla pubblicazione di molti testi inediti, comprese persino numerose postille, insieme a un'ampia campionatura di varianti dei testi editi.

Per i *Versi improvvisati sopra il nome di Maria* Bonghi seguì abbastanza fedelmente la copia Giudici e intervenne in una quindicina di luoghi sugli aspetti paragrafematici, per lo più trascurati dal copista. Commise però un grave errore al v. 18 «Se da troppi falli miei / Caggio sotto all'empio seme» in luogo di «Caggio sotto all'empie some». In altri quattro luoghi, poi, vige il sospetto d'errore: al v. 10 leggiamo in Bonghi «Al Signor ci fa ribelli» contro la copia Giudici che ha «fe' ribelli»; al v. 33 Bonghi stampa «Se la vita è un triste calle» anziché «tristo calle» del manoscritto che è memoria dantesca di *Inf.* XXIX 69 e che instaura un evidente parallelismo con il precedente «tristo esiglio» del v. 26, mantenuto correttamente da Bonghi. Ancora, al v. 38 la *princeps* ha «Per noi dunque il figliuol prega» contro «il Figlio prega» della copia; infine, al v. 39 nell'edizione troviamo la forma apocopata in sede di sinalefe «Se ad ogni uom Egli si piega» e non «Se ad ogni uomo Egli si piega» del manoscritto.

A quasi quaranta anni di distanza dalla *princeps* postuma fornita dal Bonghi i *Versi improvvisati* vennero riproposti da Michele Scherillo nella terza edizione del volume *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni* apparsa presso Hoepli nel 1922.¹¹ Qui lo studioso li pubblicò sulla scorta di un nuovo testimone apografo che aveva rintracciato, con varianti rispetto alla copia Giudici.

⁹ Ivi, p. 9, dove, a riprova dello sforzo e dell'acribia impiegati da Bonghi nell'impresa, si legge anche la seguente dichiarazione: «di ciascuno di questi scritti ho creduto bene ragionare a parte, per dirne soltanto, se esiste o no tra i manoscritti di lui, e se di sua mano o no; o da chi sia stato pubblicato per il primo, e cercarne una stampa o la ristampa più corretta che io potessi; insomma darne tutte le notizie critiche e bibliografiche, che mi sarebbe stato possibile di raccogliere».

¹⁰ Cfr. Giulia Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017, p. 21.

¹¹ Cfr. Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni*, a cura di Michele Scherillo, 3ª ed. del

Michele Scherillo, figura oggi poco nota, fu un esponente di scarso rilievo della scuola storica che tuttavia riuscì a farsi strada nella Milano del primo Novecento. Nacque nei pressi di Napoli nel 1860, dove si laureò in Giurisprudenza e approfondì gli studi letterari sotto la guida di Francesco D'Ovidio. Nel 1893 ottenne la cattedra di letteratura italiana presso l'Accademia scientifico-letteraria di Milano, e in seguito alla nomina a preside, avvenuta nel 1918, guidò l'Accademia nel periodo di transizione verso l'Università Statale. Tra i suoi allievi spiccano figure celebri, come Clemente Rebora e Carlo Emilio Gadda. L'attività accademica dello Scherillo si saldò ben presto a quella editoriale per Ulrico Hoepli, che lo chiamò a dirigere la Biblioteca Classica Hoepliana già a partire dal 1896, anno di nascita della Collana. Ricoprì anche cariche politiche: dal 1904 al 1913 fu consigliere comunale di Milano e nel 1923 venne eletto senatore. Nel capoluogo lombardo morì nel 1930.¹² L'impegno critico di Scherillo non si distinse tanto per originalità di analisi, né fu sostenuto da una solida e organica riflessione teorica, e poco si concretizzò anche in operazioni di ampio respiro. Per quest'ultimo aspetto fa parziale eccezione il manuale hoepliano *Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana*, interrotto però dopo la pubblicazione dei primi due volumi, rispettivamente sulle Origini e sul Rinascimento.¹³ Tra i meriti principali, al di là degli esiti, gli vanno riconosciuti il ricco impegno nelle edizioni di testi dei grandi scrittori, pensate

Centenario rinnovata e di molto accresciuta, Milano, Hoepli, 1922, pp. 334-336.

¹² Su Scherillo si vedano Ireneo Sanesi, *Commemorazione di Michele Scherillo, con una bibliografia dei suoi scritti compilata da Teresa e Gaetano Scherillo*, «Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere», vol. LV, 1932, pp. 283-306; Francesco Tateo, *Michele Scherillo*, in *Letteratura italiana. I Critici*, Milano, Marzorati, 1970, 5 voll., vol. II, pp. 1097-1114. Per la sua attività accademica si veda Emilio Bigi, *L'insegnamento di Michele Scherillo nell'Accademia scientifico-letteraria*, in *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, a cura di Gennaro Barbarisi, Enrico Decleva, Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 681-690, e per la collaborazione con Hoepli, Enrico Decleva, *Ulrico Hoepli: editore libraio*, Milano, Hoepli, 1997, p. 94.

¹³ Il primo volume su *Le origini. Dante, Petrarca, Boccaccio* apparve presso Hoepli nel 1919, mentre nel 1926 uscì la prima parte del secondo, *Il Rinascimento. Parte prima. L'umanesimo, Pontano, Poliziano*. Non furono mai realizzati gli altri volumi previsti, *Il Rinascimento. Parte seconda. Machiavelli, Ariosto, Tasso, e Il Romanticismo. Alfieri, Manzoni, Leopardi*, annunciati nel *Catalogo cronologico e alfabetico per autori e per materie delle edizioni Hoepli 1872-1922. Mezzo secolo di vita editoriale*, con introduzione di Michele Scherillo, Milano, Hoepli, 1922, p. 243.

sempre per una diffusione valida anche in ambito didattico, e la notevole varietà di interessi, dai primi contributi sulla commedia dell'arte, a San-nazzaro, Machiavelli, Alfieri, Parini, Leopardi, Pellico. Tra gli autori più amati, spiccano Dante e Manzoni.

Al Manzoni dedicò diversi studi, sulla produzione poetica, sul *Carmagnola*, sui rapporti con Giusti e Porta, sul pensiero politico.¹⁴ Per Hoepli, oltre a *Le tragedie*, *gl'Inni sacri*, *le Odi* curò anche nel 1923 il *Manzoni intimo* che accoglieva in tre volumi – l'ultimo affidato alle cure di Giuseppe Gallavresi – molti documenti inediti, in specie le lettere manzoniane alle figlie Vittoria, Matilde e al genero Giambattista Giorgini, e altre indirizzate alla moglie Teresa e al figliastro Stefano Stampa.¹⁵ Allo stesso editore, in una lettera del 23 novembre 1917, Scherillo aveva proposto un volume di *Prose minori* che includeva buona parte degli scritti approvati da Manzoni:

Ieri fui dall'Allegretti [...].

In tipografia non c'è per il momento nessun altro volume della Biblioteca; e purtroppo nessuno di quelli preannunziati vedo comparire sull'orizzonte. Forse potrei impostarne un altro io stesso [...]. Avrei pensato a un terzo volume manzoniano. Siamo a Milano; il Manzoni è il Manzoni, cioè un gigante che col tempo ingigantisce sempre più; e la nostra edizione delle Opere è impuntata, che pare un mulo in montagna, quando ricalcitra, e non c'è modo di mandarlo innanzi!

Si tratterebbe di raccogliere in un bel volume, che avrebbe certamente fortuna e nelle scuole e tra le persone colte, tutte quelle altre opere in prosa

¹⁴ Ricordo in ordine cronologico i seguenti studi di Scherillo: *La prima tragedia del Manzoni* (Il Conte di Carmagnola). *Discorso letto per l'inaugurazione del nuovo anno scolastico nella R. Accademia scientifico-letteraria di Milano*, Milano, Tip. Galli e Raimondi, 1895; *Gli anni del noviziato poetico di Alessandro Manzoni*, in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, illustrati con 40 tavole tratte da disegni originali di Gaetano Previati, Milano, Hoepli, 1905, pp. v-LIII; *Manzoni e Napoleone III*, «Nuova Antologia», vol. CXXXIX, 1909, pp. 117-132; *Manzoni e Cavour. Discorso letto per l'inaugurazione dell'anno scolastico 1910-1911 nell'aula magna della R. Accademia scientifico-letteraria di Milano*, Milano, Stab. Tip. Renato Romitelli e C., 1911. Questi ultimi due contributi vennero accolti insieme ad altri studi nella sezione *Illustrazioni e discussioni* de *Le tragedie*, *gl'Inni sacri*, *le Odi* manzoniane del 1922. Infine, *Giuseppe Giusti nelle memorie d'una figlia del Manzoni*, «Nuova Antologia», vol. CXCI, 1918, pp. 20-32, e *Manzoni e Carlo Porta*, «Nuova Antologia», vol. CCLII, 1927, pp. 392-412.

¹⁵ Cfr. *Manzoni intimo*, a cura di Michele Scherillo e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1923, 3 voll.

che il Manzoni stesso raccolse nel II vol. delle sue Opere pubblicate nel 1845. Gliene accludo l'elenco, che potrebbe diventare l'*indice* del nuovo volume. Avanti a ciascuno scritto io porrei una breve *Avvertenza*, con le notizie indispensabili sulla pubblicazione, sulle polemiche suscitate, sugli scritti a cui ha dato origine ecc. E avanti a tutto il volume, un'*Introduzione*. Che ne dice dell'idea? Così noi avremmo intanto in 3 voll. della *Biblioteca* il meglio del Manzoni; e potremmo aspettare più tranquillamente che il famoso Epistolario venga fuori. Finirà un giorno o l'altro questa guerra che pare infinita, e anche quell'Epistolario, è lecito sperarlo!, finirà! Quando poi ci sarà da fare la 3.a ediz. delle *Poesie*, intendo di aggiungerci anche qualche altra poesia, inedita o quasi; e la piccola collezione, in 3. voll., potrà ancor più soddisfare la giusta aspettazione del pubblico.¹⁶

Per incoraggiare ulteriormente l'editore, Scherillo aggiungeva nel poscritto che «Un volume di *Prose minori manzoniane* non c'è ancora! In un altro paese, questo sarebbe un assurdo!». L'assenza, tuttavia, valeva per Milano ma non in assoluto, dato che esisteva la benemerita edizione delle *Prose minori* curata nel 1897 da Alfonso Bertoldi per il Sansoni di Firenze, e più volte ristampata.¹⁷ Come che sia, le *Prose minori* non videro mai la luce per Hoepli.

Il volume de *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi*, invece, fu abbastanza fortunato: la prima edizione apparve nel 1907 come terzo volume delle *Opere di Alessandro Manzoni* pubblicate tra il 1905 e il 1921 in 4 volumi, chiusi dal celebre *Carteggio* curato da Sforza e Gallavresi.¹⁸ Come si ricava dal *Catalogo Hoepli 1872-1922*, della raccolta poetica affidata a Scherillo fu ristampata già nel marzo del 1907 una «Edizione minore» per la Biblioteca

¹⁶ Lettera di Michele Scherillo a Ulrico Hoepli del 23 novembre 1917, Milano, Archivio Hoepli, *Fondo Autori*, fascicolo Scherillo. Umberto Allegretti era proprietario di una tipografia di cui spesso Hoepli si serviva, cfr. Decleva, *Ulrico Hoepli*, cit., p. 60. L'indice del volume accluso alla missiva prevedeva la *Morale cattolica*, il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, la *Colonna infame*, la *Lettre à M.r Chauvet*, *Del Romanzo storico*, la lettera *Sul Romanticismo*, il dialogo *Dell'Invenzione* e la lettera al Carena *Sulla lingua italiana*.

¹⁷ Cfr. Alessandro Manzoni, *Prose minori, lettere inedite e sparse, pensieri e sentenze*, con note di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1897.

¹⁸ Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore*, a cura di Michele Scherillo, precede uno studio sul decennio dell'operosità poetica del Manzoni, Milano, Hoepli, 1907. Venne stampato come terzo volume delle *Opere* nel novembre del 1906, come risulta dal *Catalogo Hoepli 1872-1922*, cit., p. XLVI.

Classica.¹⁹ All'interno della medesima Collana seguirono nel 1911 una «seconda edizione accresciuta», e nel 1922 la «terza edizione del Centenario, rinnovata e di molto accresciuta». Quest'ultima venne ristampata come «terza edizione, accresciuta» nel 1924 e come «quarta edizione» nel 1934, dopo la morte di Scherillo.²⁰ Come si è detto, i *Versi improvvisati sopra il nome di Maria* furono inseriti nell'edizione del 1922.²¹

La struttura del volume, con qualche aggiunta e debiti cambiamenti che coinvolsero soprattutto i paratesti, rimase sostanzialmente invariata nella bipartizione tra una sezione dedicata ai versi approvati da Manzoni nelle *Opere varie* e un'altra destinata ad accogliere una scelta delle poesie rifiutate. Ogni testo è preceduto da una notizia bibliografica. Nell'*Avvertenza* del 1907 Scherillo rilevava due aspetti di «singolarità» della sua edizione rispetto alle precedenti:

Sennonchè – e questa è forse la principale tra le singolarità che distinguono la nostra da tutte le precedenti edizioni – al testo definitivo dei diversi componimenti, quale lo divulgò il poeta, noi abbiám fatto seguire, in appendice, anche gli abbozzi rinvenuti tra le sue carte. Essi son documenti

¹⁹ Ivi, p. XLVII.

²⁰ Per la precisione, oltre al volume del 1922 già citato, si tratta delle seguenti edizioni: Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni*, a cura di Michele Scherillo, precede un discorso su Manzoni e Cavour, 2ª ed. accresciuta, Milano, Hoepli, 1911; Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore*, a cura di Michele Scherillo, 3ª edizione accresciuta, Milano, Hoepli, 1924; Alessandro Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore*, a cura di Michele Scherillo, 4ª edizione, Milano, Hoepli, 1934.

²¹ Va perciò corretta l'indicazione dei successivi editori che, con una certa divergenza, facevano risalire la prima pubblicazione dei *Versi* da parte di Scherillo al 1907, vd. Alessandro Manzoni, *Tutte le poesie, 1797-1872*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, 2ª edizione rivista e corretta, Venezia, Marsilio, 1992, p. 443; e così anche Frare, vd. Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, cit., p. 275; oppure la ascrivevano al 1934, vd. Alessandro Manzoni, *Scritti non compiuti. Poesie giovanili e sparse, lettere, pensieri, giudizi, con aggiunta di testimonianze sul Manzoni e indice analitico*, a cura di Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano-Firenze, Casa del Manzoni-Sansoni, 1950, p. 103; Alessandro Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 906; Alessandro Manzoni, *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, Torino, UTET, 2002, p. 518. L'errore ha coinvolto anche il sonetto *Alla Musa*, precedentemente inedito e pubblicato per la prima volta da Scherillo solo nel 1922.

di straordinaria importanza, che ci permettono di penetrare più a dentro nel pensiero, sempre profondissimo, del Manzoni. [...] Un'altra singolarità della nostra edizione riguarda il testo. Dei componimenti ripubblicati dall'autore abbiamo, s'intende, ridato scrupolosamente il testo da lui fissato nel 1845, e in qualche minimo particolare ricorretto nel 1870; ma, a piè di pagina, ho altresì segnalate le varianti delle prime edizioni. Chi vorrà gettarvi un'occhiata, troverà che metteva ben conto di rifare per le opere poetiche quel lavoro di confronto che già altri ha compiuto pel Romanzo.²²

Per l'attenzione rivolta agli abbozzi e agli inediti, il modello di riferimento fu indubbiamente il Bonghi. Il debito contratto dal critico napoletano verso il predecessore era esplicitamente dichiarato nella dedica che apriva la prima edizione del 1907 «Alla gloriosa memoria di Ruggiero Bonghi con reverenza d'italiano con affetto di concittadino dedica questa prima edizione critica delle poesie del sommo lombardo Michele Scherillo»,²³ omaggio poi soppresso nelle successive edizioni. Inoltre, Scherillo si presentava strategicamente come solitario continuatore del lavoro del Bonghi sui

mirabili abbozzi del Manzoni, su' quali egli aveva invano richiamata l'attenzione degli studiosi. Questi avevan trovato più comodo continuare a far, come si dice, dell'accademia pur intorno al poeta ch'ebbe più in uggia l'accademia; e gli ortodossi stracchi non riuscivano meno stucchevoli, con le loro rifritture, dei pappagalli eterodossi.²⁴

E rinnovando l'eredità bonghiana, Scherillo si proponeva di perfezionarla, di correggerla, sostenendo che

Quegli abbozzi, quali il Bonghi li pubblicò, formicolano, è vero, di errori e di sviste d'ogni genere; ma non sarebbe stato arduo correggerli o scansarli. Comunque, la colpa del Bonghi sta principalmente nell'essersi egli troppo

²² Cfr. *Avvertenza*, in Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi* (1907), cit., pp. CLXVI-CLXVIII. Lo stesso passo si legge con minimi ritocchi nell'edizione del 1922 alle pp. VIII-IX.

²³ *Dedica a Ruggiero Bonghi*, in Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi* (1907), cit., p. V.

²⁴ Cfr. *Avvertenza*, in Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi* (1907), cit., p. CLXVII; nell'edizione del 1922, a p. IX.

fidato nelle copie e nelle collazioni, eseguite da chi non aveva né l'occhio né la mano né la preparazione per lavori di tal genere.²⁵

La presenza del Bonghi non si avverte soltanto nell'idea metodologica di fondo e nell'impostazione del volume, ma anche nei contenuti. Dalle *Opere inedite o rare* Scherillo prelevò, infatti, interi luoghi, più o meno dichiaratamente.²⁶

Gli stimoli, tuttavia, non derivarono soltanto dal Bonghi. Alle soglie della grande stagione di riflessione teorica sulla critica degli scartafacci, Scherillo intuì con prontezza l'importanza di recuperare, oltre agli abbozzi, le varianti delle prime edizioni, rimarcando la necessità di un raffronto tra le diverse stesure delle opere poetiche, come «già altri ha compiuto pel Romanzo». E qui l'accento include certamente i contributi del suo vecchio maestro, il D'Ovidio, e gli studi di Luigi Morandi, ma suggerisce soprattutto un rinvio al confronto tra Ventisettana e Quarantana eseguito da Riccardo Folli alla fine dell'Ottocento, nonché al lavoro di Giovanni Sforza sul *Fermo e Lucia*, apparso nel 1905 entro il piano delle stesse *Opere manzoniane* edita da Hoepli in cui si inseriva anche il volume scherilliano.²⁷

Dopo le due edizioni del 1907 e del 1911, la terza edizione de *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi* fu progettata da Scherillo in occasione del Centenario dei *Promessi sposi*. Il volume, che apparve con data 1922, era pressoché

²⁵ *Ibidem*; lievemente mutato nell'edizione del 1922, a p. ix.

²⁶ Si vedano le note ai brani riportati dalla prima stesura dell'*Adelchi* «Seguiremo, fin dove sarà possibile, il Bonghi [...] correggendone le sviste, né poche né di poco momento», e del *Carmagnola* «Le scene e i brani [...] che noi diamo qui, seguendo, e qua e là correggendo, il Bonghi», in Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi* (1907), cit., pp. 119 e 263.

²⁷ In particolare, si fa riferimento a Francesco D'Ovidio, *La lingua dei «Promessi sposi»*, in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878, pp. 539-602, ampliato nel volume *La lingua dei «Promessi sposi» nella prima e nella seconda edizione*, 2^a edizione ad uso delle scuole ginnasiali e licei, con varie appendici, Napoli, Morano, 1880, e ancora rimaneggiato per *Le correzioni ai «Promessi sposi» e la questione della lingua*, 3^a edizione interamente rifusa per uso delle scuole, Napoli, Morano, 1893; Luigi Morandi, *Le correzioni ai «Promessi sposi» e l'unità della lingua*, Parma, Battei, 1879; Alessandro Manzoni, *I «Promessi sposi» nelle due edizioni del 1840 e del 1825*, raffrontate tra loro dal prof. Riccardo Folli, precede una lettera di Ruggiero Bonghi, Milano, Briola e Bocconi, 1877-1879, 2 voll.; Alessandro Manzoni, *Brani inediti dei «Promessi sposi»*, per cura di Giovanni Sforza, Milano, Hoepli, 1905. A questi, più tardi si aggiungerà il contributo del Lesca, vd. Alessandro Manzoni, *Gli sposi promessi, per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo*, da Giuseppe Lesca, Napoli, Perrella, 1916.

ultimato nell'estate del 1921, come si ricava dalla lettera del 29 agosto di Scherillo a Ulrico Hoepli, conservata nell'Archivio della casa editrice:

Bisogna insistere sull'idea del "Centenario dei Promessi Sposi". È un'idea che vedo che attecchisce. Anche dagli annunci dell'*Italia che scrive* vedo che se ne comincia a parlare. Penso di fare, l'anno prossimo, il corso all'Accademia su Manzoni appunto. E nel frontispizio della nuova edizione delle *Poesie* vedrà che parlo di "edizione del Centenario". A proposito: questa 3.a edizione diventa tutta una novità. Sarà un volume come quello, fortunato, del *Leopardi*; e speriamo abbia la stessa fortuna. Per mio conto, l'originale è tutto in ordine e anche la stampa è presso che ultimata. Non manca che la correzione d'un articolo aggiunto e di alcuni documenti. Per l'ottobre il volume dovrà essere pronto in libreria. Lo dica anche Lei al buon Alleghetti.²⁸

Da altra lettera del 15 novembre dello stesso anno, custodita sempre nell'Archivio Hoepli, apprendiamo che il volume era stampato, e Scherillo scriveva all'editore:

Grazie delle 10 copie del *Manzoni-Poesie* 3.a ediz. Mi pare sia riuscito assai bene; e il pubblico dovrebbe accogliere favorevolmente questa 3.a edizione, così radicalmente mutata e migliorata e accresciuta, anche di qualcosa di inedito. A ogni modo, l'accoglierà favorevolmente la larga scolaresca dell'Accademia, dove quest'anno io mi occuperò appunto del *Manzoni*.²⁹

L'accento nella missiva a «qualcosa di inedito» riguardava il sonetto *Alla Musa* e in parte i *Versi improvvisati*, che Scherillo inseriva in calce alle varianti dell'inno sacro *Il nome di Maria* preceduti da questa avvertenza:

Fra le tante «cosette per rima» che l'abate Gaetano Giudici [...] aveva rac-

²⁸ Lettera di Michele Scherillo a Ulrico Hoepli del 29 agosto 1921, Milano, Archivio Hoepli, *Fondo Autori*, fascicolo Scherillo. In un'altra lettera conservata nello stesso Archivio, datata a distanza di un mese, il 24 settembre, il critico scriveva all'editore «Aspetto dall'Alleghetti la 2.a prova della Copertina e Prefazione del *Manzoni Poesie*. Mi piacerebbe di proporre anche per esso un *segnapagina*, come Lei ha fatto per i *Promessi Sposi*. Me lo permette?».

²⁹ Lettera di Michele Scherillo a Ulrico Hoepli del 15 novembre 1921, Milano, Archivio Hoepli, *Fondo Autori*, fascicolo Scherillo.

colte, autografe o ricopiate, del suo grande e venerato amico, il Bonghi rinvenne, e pubblicò, i seguenti *Versi improvvisati sopra il Nome di Maria*. [...]. Un'altra copia, con qualche leggiera variante, ne ha letta, e gentilmente trascritta per me, la sig.na Lavinia Mazzucchetti, nell'Album di una signora milanese. Vi è annotato: «*Versi di Alessandro Manzoni*. Versi improvvisati sopra il Nome di Maria, e scritti da Giulietta nello stesso tempo, cioè la sera dopo il nostro arrivo a Brusuglio, 10 settembre 1823». Li riferisco secondo questa lezione, mettendo tra parentesi le varianti della copia Giudici; dove l'ordine della 2^a e 3^a strofetta è invertito.³⁰

La puntuale didascalia che accompagnava i *Versi* sul nuovo testimone rintracciato da Scherillo permetteva di datarli con esattezza al 10 settembre 1823, un mese, com'è noto, cruciale nella produzione del Manzoni per ragioni, certo, più significative. Basti ricordare che al 17 settembre risale la chiusura del *Fermo* e al 22 settembre la lettera *Sul Romanticismo*. La nota consentiva, inoltre, di ricostruire con precisione le circostanze compositive di questi versi, da allora intesi come un'improvvisazione poetica che Manzoni fece su richiesta della giovane figlia Giulia, all'epoca quattordicenne, alla quale probabilmente li dettò in occasione della vicina festività del Nome di Maria del 12 settembre. Il dettaglio sull'origine dei *Versi*, e in particolare il loro stretto legame con l'improvvisazione orale, ha contribuito anche a inquadrarne meglio la fattura stilistica e linguistica, caratterizzata da una forte cantabilità, cui concorre certamente la scelta dell'ottonario, e dalla semplicità del dettato, lontano dai densi riferimenti scritturali o dalla complessità sintattica degli *Inni* e più vicino ai testi mariani di ambito popolare, con accumulo di figure di ripetizione che rendono il componimento particolarmente adatto alla memorizzazione.

Il testo edito da Scherillo nel 1922, con la seconda e la terza strofa invertite e poche altre minime varianti, è stato accolto da tutti i successivi editori ai quali è apparso migliorativo rispetto alla lezione tramandata dalla copia Giudici. Qualche eccezione in questo quadro è rappresentata da Giuseppe Lesca con le *Liriche e Tragedie pubblicate di sugli autografi con le varianti e le successive stesure* nel 1927, e da Michele Barbi e Fausto Ghisalberti con gli *Scritti non compiuti* del 1950, i quali accolsero il testo della copia Giudici segnalando a piè pagina le varianti tratte dall'edizione

³⁰ Cfr. Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi* (1922), cit., p. 334.

Scherillo.³¹ Lo stesso Ghisalberti, però, qualche anno dopo, nella canonica edizione del 1957 delle *Poesie e tragedie* per i Classici mondadoriani, preferì la lezione edita da Scherillo, di fatto consacrandola per i successivi editori.³² Va detto che il testimone di cui si servì Scherillo è risultato a lungo disperso, e ancora i più recenti editori lo hanno considerato perduto.³³ Aveva provato a rintracciarlo lo scrupolosissimo Sanesi incappando in alcuni vuoti e inesattezze, in specie riguardo al coinvolgimento di Lavinia Mazzucchetti la quale, interrogata, «meravigliatissima [...] dichiarò di non saper nulla affatto della cosa».³⁴

Il quadro, però, oggi può essere precisato grazie al recupero del testimone posseduto da Scherillo. Nel corso della recente e più ampia ricognizione del fondo manzoniano della Braidense, condotta nell'ambito del PRIN diretto da Giulia Raboni per l'allestimento del portale *Manzoni Online*,³⁵ mi è stato possibile ritrovare il manoscritto ottenuto a suo tempo da Michele Scherillo insieme a una copia dattiloscritta con note a *lapis* dello stesso studioso. Entrambi i documenti si trovavano in realtà alla Braidense, quindi

³¹ Cfr. Alessandro Manzoni, *Liriche e Tragedie pubblicate di sugli autografi con le varianti e le successive stesure*, da Giuseppe Lesca, Città di Castello, Perrella, 1927, pp. 181-183, e Manzoni, *Scritti non compiuti*, cit., pp. 103-104.

³² Cfr. Manzoni, *Poesie e tragedie*, cit., pp. 241-243. Già Sanesi aveva adottato il testo dell'edizione Scherillo, vd. Manzoni, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, cit., pp. 157-159. Per le edizioni di riferimento successive al volume del Ghisalberti rimando all'edizione di Lonardi e Azzolini, Manzoni, *Tutte le poesie, 1797-1872*, cit., pp. 214-215; di Boggione, Manzoni, *Poesie e tragedie*, cit., pp. 517-521; a Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012, pp. 472-474, e al volume curato da Frare nell'ambito dell'Edizione nazionale ed europea delle opere manzoniane, Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, cit., pp. 275-282.

³³ Di «unico manoscritto esistente» e di «una trascrizione da un testo perduto che fece lo Scherillo» parlano Gilberto Lonardi e Paola Azzolini in Manzoni, *Tutte le poesie, 1797-1872*, cit., pp. 442-443; della «sola copia manoscritta» di Giudici ammetteva l'esistenza Valter Boggione in Manzoni, *Poesie e tragedie*, cit., p. 518, e al manoscritto Scherillo «poi perduto, ma più affidabile» pure si riferisce Pierantonio Frare in Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, cit., p. 275. La copia Scherillo è ignota anche a Silvana Ghiazza, *Struttura e varianti del Nome di Maria di Alessandro Manzoni*, Bari, Adriatica, 1984, pp. 99-115.

³⁴ Cfr. Manzoni, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, cit., p. CCXX.

³⁵ Il portale, aperto al pubblico alla fine del 2020, è consultabile al link <https://www.alessandromanzoni.org/>.

nel più privilegiato dei fondi manzoniani, dal 2 luglio 1982, quando la Biblioteca li acquistò dalla libreria antiquaria Renzo Rizzi di Milano.³⁶

Il manoscritto conserva una copia apografa di mano ignota, e di fatto non riferibile alla Mazzucchetti, come ho potuto verificare consultando la documentazione della germanista custodita presso la Fondazione Mondadori di Milano. Consta di un bifoglio che a c. 1r reca la didascalia fedelmente riportata da Scherillo, anticipata dalla nota di altra mano «Versi di Alessandro Manzoni». Le quartine mariane occupano le cc. 1r-2r, l'ultima carta è bianca. La grafia è abbastanza ordinata e tende a farsi più corsiva man mano che procede la copiatura; nel margine superiore di c. 2r, a destra, figurano delle prove di penna. Scorrendo i versi si rilevano minime imprecisioni tipiche di un copista un po' distratto. In particolare, a c. 1r si registra il salto di una quartina, successivamente copiata nel margine sinistro e collocata nel testo con un segno di rappicco; a c. 1v è la svista «Tu sei guida ai passi erranti» (v. 30) corretta in «Tu se' guida» nel rispetto dell'anafora che scandisce la quartina; più sotto «Per noi dunque i figli prega» (v. 38) è stato opportunamente emendato in «il figlio prega»; a c. 2r «ch'alle nostr'alme» (v. 45) è corretto in «che alle»; poco dopo, al v. 47 a «E la polvere terrena» segue la cassatura di «ci di[a]» scritto in rigo e immediatamente riportato al verso successivo per rispettare l'a capo; altro inciampo è al v. 53 «Onde possa ancor che indegno», dove il copista ha prima ripetuto due volte «che», poi ha eliminato il secondo scrivendovi sopra «indegno». Da questo manoscritto Scherillo trasse una copia dattiloscritta di 3 carte. Il testo dei *Versi* si legge in inchiostro blu sul *recto* di ogni carta. Sulla copia sono presenti interventi seriori a matita che Scherillo effettuò per correggere alcuni errori di battitura, e soprattutto per annotare le varianti della copia Giudici.

Il ritrovamento della copia scherilliana permette, ora, innanzitutto di valutare questo nuovo testimone, quindi di analizzare nel dettaglio il comportamento dello studioso che, come si vedrà, intervenne a più livelli. A proposito della successione delle strofe, va subito rilevato che sul manoscritto l'inversione non coinvolge la seconda e la terza quartina, come aveva sostenuto Scherillo, bensì la terza e la quarta. Tale inversione, però, è dovuta a un guasto della copia, e cioè al salto della terza quartina a c. 1r

³⁶ La copia manoscritta e il dattiloscritto si conservano alla Braidense con le rispettive signature Manz.B.XXXIII.3a, e Manz.B.XXXIII.3b.

(*Quando pesa sul cor mio*), poi vergata a margine e inserita a testo con un asterisco tra la seconda e la terza strofa.

ms. Giudici	ms. Scherillo	ed. Scherillo
Santo nome in fra i mortali Quale è il nome che ti avanza? Tu sei nome di speranza Tu sei nome di pietà	Santo Nome in fra i mortali Quale è il nome che ti avanza? Tu sei nome di Speranza Tu sei nome di Pietà:	Santo nome, in fra i mortali Quale è il nome che ti avanza? Tu sei nome di speranza, Tu sei nome di pietà.
Per te ancora al ciel perduto Nostra mente si solleva: Tu ci togli al fallo d'Eva Tu ci torni al primo onor.	Per Te ancora al Ciel perduto Nostra mente si solleva, Tu ci togli al fallo d'Eva, Tu ci torni al primo onor.	Se d'Adamo il pazzo orgoglio Al Signor ci fa ribelli, Per te, o Madre, siamo fratelli Di Colui che ci creò.
Se d'Adamo il pazzo orgoglio Al Signor ci fe' ribelli, Per te o Madre siamo fratelli Di colui che ci creò.	Quando pesa sul cor mio L'ingiustizia dei mortali, Quando a me verranno i mali Il tuo nome invocherò	Per te ancora al Ciel perduto Nostra mente si solleva; Tu ci togli al fallo d'Eva, Tu ci torni al primo onor.
Quando pesa sul cuor mio L'ingiustizia de' mortali, Quando a me verranno i mali Il tuo nome invocherò.	Se d'Adamo il folle orgoglio Al Signor ci fe' ribelli, Per Te, o Madre siamo fratelli Di Colui che ci creò.	Quando pesa sul cuor mio L'ingiustizia de' mortali, Quando a me verranno i mali, Il tuo nome invocherò.
Se da troppi falli miei	Se dei troppi falli miei	Se dei troppi falli miei

Mi pare evidente che nel momento di aggiungere a testo il segno di rappiccio il copista – poco attento, come si è detto – sia incorso in una svista, forse indotta dal duplice attacco in «Se» delle quartine 3 e 5 che dopo il salto venivano a trovarsi in successione, e abbia agganciato la strofa avanti al primo «Se» anziché, correttamente, al secondo. Va infatti notato che il nuovo ordine stabilito dall'inserimento a testo della quartina saltata scinde il tema del peccato originale, che è introdotto nella seconda quartina con il riferimento al «fallo d'Eva» (v. 7) e si estende alla strofa successiva con la figura di Adamo; tale assetto, inoltre, rompe la sequenza *tu-noi-io* che caratterizza tutto il componimento. Nella disposizione originaria, infatti,

le prime tre quartine sono marcate dal binomio *tu-noi* («ti avanza» v. 2, «Tu sei nome» in anafora ai vv. 3-4, «Per te» v. 5, «Nostra mente» v. 6, «Tu ci togli», «Tu ci torni» in variazione anaforica ai vv. 7-8, «ci fe' ribelli» v. 10, «Per te [...] siamo» v. 11, «ci creò» v. 12) mentre l'io del poeta entra in campo soltanto nella quarta strofa («Quando pesa sul cuor mio» v. 13, «Quando a me verranno i mali» v. 15) e si ripresenta nella quartina seguente («falli miei» v. 17, «Io mi sento» v. 20). E la successione *tu-noi-io* è sostanzialmente ripetuta nel resto del componimento: «Tu se' gioja», «Tu se' guida», «Tu se' stella», «Tu se' grazia» in ripresa anaforica ai vv. 29-32, «Tu conosci i nostri guai» v. 37, «Per noi [...] il Figlio prega» v. 38, «Non ti chieggo» v. 41, «Prega lui che alle nostre alme» v. 45, «Ci dia forza» v. 48, «Fa che sempre io mi ricordi / Il colpevol viver mio» vv. 49-50.

Del guasto si accorse anche Scherillo e lo dimostra proprio la copia dattiloscritta dove in un primo momento trascrisse le prime quattro strofe secondo l'ordine del suo antigrafo, e dunque inserendo a testo la quartina saltata in terza posizione, come indicato dal segno di rappicco; successivamente, nel margine destro, rinumerò a matita la terza e la quarta strofa sulla scorta della copia Giudici, ripristinando la corretta disposizione. Tuttavia, in sede di edizione intervenne arbitrariamente invertendo la seconda e la terza quartina, e anticipando così l'accenno ad Adamo rispetto a Eva che, invece, a ragione compariva prima, in quanto contraltare empio di Maria secondo l'antitesi topica.

Oltre al guasto nella successione delle strofe, la copia rintracciata da Scherillo registra altri due errori rispetto al testo tràdito dalla copia Giudici. Il primo è al v. 23 dove il «Ché» iniziale in luogo di «Né» è probabile errore di ripetizione del «che» interno al v. 21, oppure è errore di anticipazione rispetto al «Che» anaforico del v. 25:

Egli è umil non men *che* mondo
 Questo giglio delle valli;
Ché perch'Ella è senza falli
 Mai rigetta chi fallì.

Che ben sa che s'Ella intatta

Il secondo errore si individua al v. 45 dove troviamo «Prego lui che alle nostr'alme / Verso il Ciel dia polso e lena» in luogo del corretto «Prega lui»,

che reitera la richiesta del v. 38 «Per noi dunque il figlio prega» e rispetta il tema centrale dell'intercessione di Maria tra l'uomo e la divinità. Entrambi i luoghi sono emendati a *lapis* da Scherillo sulla copia dattiloscritta, secondo le lezioni «Né» e «Prega» della copia Giudici, quindi figurano correttamente nell'edizione del 1922.

Ancora, un luogo molto sospetto del manoscritto si trova nella quartina 11, ai vv. 43-44:

ms. Giudici

Non ti chieggo della terra
Le delizie passaggere
Né lo scettro del potere
Né la febbre degli onor

ms. Scherillo

Non ti chieggo della terra
Le delizie passaggere,
Non lo scettro del potere,
Non la febbre degli onor.

dove la doppia anafora «Non» in luogo di «Né» è probabile errore di ripetizione rispetto all'attacco del v. 41. In questo caso Scherillo trascrive fedelmente il suo antigrafo sul dattiloscritto senza apportare correzioni, ma in sede di edizione ripristina la lezione «Né/Né» della copia Giudici.

Venendo alle varianti sostanziali attestate da questo secondo manoscritto, vanno segnalati quattro luoghi. Il primo è al v. 13 che legge «Se d'Adamo il folle orgoglio» rispetto a «pazzo orgoglio» della copia Giudici. E qui, singolarmente, lo stesso Scherillo nella sua edizione dei *Versi improvvisati* non accoglie la variante «folle», che pure trascrive fedelmente sulla copia dattiloscritta, bensì mantiene la precedente lezione «pazzo orgoglio». Quest'ultima, che come ha notato Pierantonio Frare realizza un sintagma inedito in poesia,³⁷ doveva apparirgli meno banalizzante.

Situazione analoga si presenta al v. 54, in prossimità della fine del componimento dove, nelle ultime due strofe, Manzoni insiste sulla consapevolezza dell'uomo della propria condizione di peccatore intesa come condizione necessaria per ottenere il perdono divino:

³⁷ Cfr. Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, cit., p. 277.

ms. Giudici

Fa che sempre io mi ricordi
Il colpevol viver mio
Onde al fin placato e pio
Lo dimentichi il Signor

Onde possa ancor che indegno
Rimirarlo senza velo,
E udir gli angioi del Cielo
Il tuo Nome risuonar.

ms. Scherillo

Fa che sempre io mi ricordi
Il colpevol viver mio,
Onde al fin placato e Pio
Lo dimentichi il Signor.

Onde possa ancor che indegno
Terminarlo senza velo
E udir gli Angioi del Cielo
Il tuo nome risonar.

Nella copia Giudici, al v. 54 troviamo «Rimirarlo» che ha per oggetto «il Signor»: qui il poeta nella speranza di ottenere perdono da Dio per i propri peccati auspica di poterlo contemplare dopo la morte, svincolato dal «velo» corporeo. Nell'altro manoscritto, in luogo di «Rimirarlo», figura «Terminarlo» che legandosi a «il colpevol viver mio» guasta di molto il senso e oblitera il messaggio religioso. Anche in questo caso Scherillo preferisce la lezione Giudici intervenendo già sul dattiloscritto, dove cassa «Terminarlo» e lo sostituisce in interlinea con «Rimirarlo».

Minima variante è ai vv. 17-18:

ms. Giudici

Se *da troppi falli* miei
Caggio sotto *all'empie* some,
Ripetendo il tuo bel nome
Io mi sento confortar.

ms. Scherillo

Se *dei troppi falli* miei
Caggio sotto *l'empie* some,
Ripetendo il Tuo bel nome
Io mi sento confortar.

In questo caso Scherillo rispetta il suo antografo soltanto al v. 17 segnalando tra parentesi quadre la lezione del ms. Giudici, «Se dei [da] troppi falli miei», mentre al verso successivo accoglie la lezione «all'empie». Ultima variante è ai vv. 33-34:

ms. Giudici

Se la vita è un tristo calle
Tutto *ingombro* di ruine

ms. Scherillo

Se la vita è un tristo calle
Tutto *sparso* di ruine

Le forme «ingombro» e «sparso» sono entrambe attestate in Manzoni, sebbene la prima ricorra soltanto nel romanzo e la seconda sia presente anche nei versi manzoniani, ma per lo più con il significato di *diffuso* o di *versato* riferito a sangue. Qui Scherillo riporta a testo la lezione «sparso» e segnala tra parentesi quadre la variante precedente.

A completamento dell'analisi dell'edizione hoepliana del 1922, occorre rilevare che trascrivendo questi versi sulla copia dattiloscritta Scherillo commise due errori di cui poi non si accorse. Essi, pertanto, furono introdotti nell'edizione del 1922 come varianti dei *Versi improvvisati*, e come tali sono stati accettati nella *vulgata*. Il primo errore si trova nell'ottava quartina, vv. 29-32, in cui la lode alla Vergine è marcata da una forte struttura anaforica che «riecheggia, nella costruzione e nei concetti, le litanie lauretane»:³⁸

ms. Scherillo

Tu se' gioja ai cori afflitti,
Tu se' guida ai passi erranti,
Tu se' stella ai naviganti,
Tu se' grazia ai *Peccator*.

ed. Scherillo

Tu se' gioja ai cuori afflitti,
Tu se' guida ai passi erranti,
Tu se' stella ai naviganti,
Tu se' grazia ai *regnator*.

Al v. 32 «regnator» è errore di Scherillo sulla copia dattiloscritta, contro «Peccator» attestato dal manoscritto in suo possesso e dalla copia Giudici. Del resto i commentatori di questi versi, pure ereditando l'errore scheril-

³⁸ Così commenta Valter Boggione in Manzoni, *Poesie e tragedie*, cit., p. 520, ricordando i titoli di *Consolatrix afflictorum*, *Stella matutina* e *Ave maris stella*. Per il v. 30, Ferruccio Ulivi cita il *Regina viatorum*, vd. Alessandro Manzoni, *Poesie. Inni sacri, odi, poesie non approvate o postume*, a cura di Ferruccio Ulivi, Milano, Mondadori, 1985, *ad locum*.

liano, notavano la maggiore bontà di «peccator». Le loro posizioni sono sintetizzate da Frare:

Sanesi [...] commenta «Veramente, questa lezione [*peccator*] sembra, a prima vista, migliore dell'altra. Forse, però, il Manzoni, cambiando in *regnator* un originario *peccator*, volle accomunare gli umili ai grandi e esprimere questo concetto: i marinai, che sfidano i rischi della navigazione, trovano il loro scampo in Maria; ma anche i re, che signoreggiano i popoli, hanno bisogno della sua grazia». Chiari [...] cita a sostegno dell'opinione di Sanesi gli abbozzi delle strofe 16 e 17 del *Nome di Maria*, dove pure compare «il pensiero che i *grandi* della terra [...] abbian bisogno, al pari degli altri, di essere illuminati, guidati, protetti, dalla Madonna». Obietta Ulivi [...] che «l'argomento sembra, in verità, cavilloso, specie quando si pensi che il contesto della quartina è intessuto di richiami a incisi della liturgia, e vedrebbe spiegato facilmente *grazia ai peccator* con un altro appellativo delle litanie, *Refugium peccatorum*».³⁹

Il secondo errore si registra ai vv. 45-46 dove Scherillo trascrive sul dattiloscritto «Prega Lui che alle nostre alme / Verso il Ciel dia corso e lena» in luogo del corretto «dia polso e lena» del manoscritto (attestato anche dalla copia Giudici), che è dittologia diffusa da Petrarca in poi (*Rvf* 220, 4 «et die' lor polso e lena?»).

Oltre a questi due errori propri, Scherillo eredita da Bonghi anche i quattro luoghi sospetti d'errore, al v. 6 «fa ribelli» (ms. Giudici e ms. Scherillo «fe' ribelli», v. 10); al v. 33 «triste calle» (ms. Giudici e ms. Scherillo «tristo calle»); al v. 38 «il figliuol prega» (ms. Giudici e ms. Scherillo «il Figlio prega») e al v. 39 «Se ad ogni uom Egli si piega» (ms. Giudici e ms. Scherillo «Se ad ogni uomo Egli si piega»). Rilevo, però, che tutti e quattro i versi sono riportati fedelmente da Scherillo sulla copia dattiloscritta, e che soltanto in un caso, al v. 38, egli interviene a matita già sul dattiloscritto adeguando la lezione al Bonghi. A completamento del quadro va segnalato

³⁹ Cfr. Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, cit., p. 280. La strofa del *Nome di Maria*, cassata alla c. 8r del codice degli *Inni sacri* (Manz.V.S.IX.3), leggeva: «I re fan doni ai templi tuoi famosi: / Presso i talami aurati le regine / Stanno orando dinnanzi ai preziosi / Tuoi simulacri inchine», vd. Alessandro Manzoni, *Inni sacri*, a cura di Franco Gavazzoni, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1997, p. 268.

che Scherillo commise sulla copia dattiloscritta altri tre errori e alcune sviste di trascrizione che non passarono nell'edizione del 1922.⁴⁰

Dal caso dei *Versi improvvisati* emerge una forte ambiguità del comportamento editoriale di Scherillo, che modifica arbitrariamente il testo. Grazie al riscontro oggi offerto dal recupero dei materiali che lo studioso ebbe a disposizione, la sua edizione dei *Versi improvvisati* risulta del tutto invalidata. Rispetto alla lezione tramandata dalla copia di cui entrò in possesso, che come si è visto in molti luoghi è palesemente scorretta o comunque molto sospetta, Scherillo mantenne un atteggiamento ambivalente, servendosi della copia Giudici non solo per correggere gli errori del suo antigrafo ma anche per selezionare delle varianti migliorative. Egli, inoltre, intervenne arbitrariamente sull'ordinamento delle strofe invertendo la seconda e la terza quartina, e prelevò dall'edizione Bonghi lezioni non attestate dalla tradizione manoscritta e sospette di errore; infine, aggiunse al testo nuovi errori.

Eppure, una verifica condotta sugli altri componimenti editi nella sezione delle *Poesie non accolte dall'autore nella sua edizione delle «Opere varie»* comprova un atteggiamento più scrupoloso e affidabile dell'editore nel restituire i testi. Nello specifico, per i sonetti *Se pien d'alto disdegno e in me sicuro*, *Capel bruno: alta fronte: occhio loquace*, *Come il divo Alighier l'ingrata Flora*, *Novo intatto sentier segnami, o Musa* (inedito), l'idillio *Adda*, gli sciolti *In morte di Carlo Imbonati*, *A Parteneide*, il poemetto *Urania*, l'ode *L'ira di Apollo*, i versi *In morte di Vincenzo Monti*, i distici latini *Volucres* e *A Michele Ferrucci*, e per la canzone *Aprile 1814*, Scherillo segue la lezione degli autografi e delle copie note facilmente reperibili, o delle *editiones principes* di riferimento, con minimi interventi grafici e interpuntivi.⁴¹ Lo stesso vale per le ottave 5 e 7 della *Vaccina* trascritte dall'autografo conservato allora al Pio Istituto per i Figli della Provvidenza, e per i *Versi per una*

⁴⁰ Mi limito a segnalare gli errori al v. 1 «Santo nome fra i mortali» (anziché *in fra*); ai vv. 25-26 «Che ben sa che s'Ella intatto / Tutto corse il triste esiglio» (anziché *intatta e tristo*); «Tu sei» ripetuto all'inizio dei vv. 29-32 (anziché *Tu se'*); «Non ti chieggo» (anziché *chieggo*) al v. 41.

⁴¹ I testi si leggono in Manzoni, *Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi* (1922), cit., pp. 373-405, preceduti alle pp. 365-372 da una *Nota bibliografica* in cui Scherillo dà conto delle fonti manoscritte o a stampa su cui ha condotto la propria edizione.

prima comunione tratti da una copia di Teresa Stampa.⁴² La disinvoltura con cui Scherillo intervenne sul testo dei *Versi improvvisati* manipolando i dati documentali a sua disposizione si qualifica, dunque, come un caso isolato all'interno dell'edizione hoepliana e potrebbe essere stata condizionata dalla natura improvvisata del componimento, attestato peraltro soltanto da apografi. La nuova copia che lo studioso riuscì a rintracciare dovette apparirgli senz'altro poco fededegna, quindi scelse di adottarne il testo modificandolo liberamente, spinto probabilmente dal desiderio di impreziosire il volume, arrivato alla sua terza edizione, con nuove testimonianze da aggiungere a qualche inedito.

Tornando alle carte, la collazione tra i testimoni oggi noti incide a vantaggio della lezione tramandata dalla copia Giudici, più corretta. Essa, inoltre, come si è detto, fu prodotta certamente in un ambiente vicino al Manzoni e probabilmente in una circostanza non molto lontana dall'improvvisazione dei versi. Per contro, i molti errori di cui è inficiata la copia Scherillo non la rendono un testimone affidabile. Anche le minime varianti che essa attesta appaiono banalizzanti rispetto alle lezioni della copia Giudici e, se vogliamo, si spiegano entro il quadro di una trasmissione più orale che scritta all'interno di una cerchia comunque ristretta di familiari e amici. Credo pertanto che questo testo, certo marginale nella produzione di Manzoni, laddove lo si voglia riproporre, vada letto nella forma trasmessa dal Giudici e in ogni caso ricondotto alla sua specifica origine compositiva che non fu né strutturata né meditata.

Riferimenti bibliografici

Catalogo cronologico e alfabetico per autori e per materie delle edizioni Hoepli 1872-1922. Mezzo secolo di vita editoriale, con introduzione di Michele Scherillo, Milano, Hoepli, 1922.

Dizionario Biografico degli Italiani [DBI], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, 100 voll.

Manuale della provincia di Como per l'anno 1857, Como, Carlo e Felice Ostinelli, 1857.

⁴² Ivi, pp. 477-478. I due manoscritti sono oggi, rispettivamente, alla Braidense (Manz.B.XXX.13) e al Centro Nazionale di Studi Manzoniani (Fondo Stampa, busta 4).

- Manzoni intimo*, a cura di Michele Scherillo e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1923, 3 voll.
- Emilio Bigi, *L'insegnamento di Michele Scherillo nell'Accademia scientifico-letteraria*, in *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, a cura di Gennaro Barbarisi, Enrico Decleva, Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 681-690.
- Pio Bondioli, *Manzoni e gli "Amici della verità". Dalle carte inedite di Luigi Tosi*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1936.
- Luca Danzi, *Manzoni e la poesia*, in *Manzoni*, a cura di Paola Italia, Roma, Carocci, 2020, pp. 25-40.
- Enrico Decleva, *Ulrico Hoepli: editore libraio*, Milano, Hoepli, 1997.
- Francesco D'Ovidio, *La lingua dei «Promessi sposi»*, in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878, pp. 539-602.
- La lingua dei «Promessi sposi» nella prima e nella seconda edizione*, 2^a edizione ad uso delle scuole ginnasiali e liceali, con varie appendici, Napoli, Morano, 1880.
- Le correzioni ai «Promessi sposi» e la questione della lingua*, 3^a edizione interamente rifusa per uso delle scuole, Napoli, Morano, 1893.
- Silvana Ghiazza, *Struttura e varianti del Nome di Maria di Alessandro Manzoni*, Bari, Adriatica, 1984.
- Alessandro Manzoni, *I «Promessi sposi» nelle due edizioni del 1840 e del 1825*, raffrontate tra loro dal prof. Riccardo Folli, precede una lettera di Ruggiero Bonghi, Milano, Briola e Bocconi, 1877-1879, 2 voll.
- Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla, da Ruggiero Bonghi e Giovanni Sforza, Milano, Rechiedei, 1883-1898, 5 voll.
- Prose minori, lettere inedite e sparse, pensieri e sentenze*, con note di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1897.
- Brani inediti dei «Promessi sposi»*, per cura di Giovanni Sforza, Milano, Hoepli, 1905.
- Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore*, a cura di Michele Scherillo, precede uno studio sul decennio dell'operosità poetica del Manzoni, Milano, Hoepli, 1907.
- Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni*, a cura di Michele Scherillo, precede un discor-

so su Manzoni e Cavour, 2^a edizione accresciuta, Milano, Hoepli, 1911.

Gli sposi promessi, per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo, da Giuseppe Lesca, Napoli, Perrella, 1916.

Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi e con le varianti delle diverse edizioni, a cura di Michele Scherillo, 3^a edizione del Centenario rinnovata e di molto accresciuta, Milano, Hoepli, 1922.

Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore, a cura di Michele Scherillo, 3^a edizione accresciuta, Milano, Hoepli, 1924.

Liriche e Tragedie pubblicate di sugli autografi con le varianti e le successive stesure, da Giuseppe Lesca, Città di Castello, Perrella, 1927.

Le tragedie, gl'Inni sacri, le Odi nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore, a cura di Michele Scherillo, 4^a edizione, Milano, Hoepli, 1934.

Scritti non compiuti. Poesie giovanili e sparse, lettere, pensieri, giudizi, con aggiunta di testimonianze sul Manzoni e indice analitico, a cura di Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano-Firenze, Casa del Manzoni-Sansoni, 1950.

Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954.

Poesie e tragedie, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957.

Poesie. Inni sacri, odi, poesie non approvate o postume, a cura di Ferruccio Ulivi, Milano, Mondadori, 1985.

Tutte le poesie, 1797-1872, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, 2^a edizione rivista e corretta, Venezia, Marsilio, 1992.

Inni sacri, a cura di Franco Gavazzeni, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1997.

Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel, a cura di Irene Botta, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

Poesie e tragedie, a cura di Valter Boggione, Torino, UTET, 2002.

Carteggi letterari II, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Ri-

- quier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2010.
- Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2017.
- Giuseppe Monsagrati, *Giudici, Gaetano*, in *DBI*, vol. LVI (2001), pp. 669-672.
- Luigi Morandi, *Le correzioni ai «Promessi sposi» e l'unità della lingua*, Parma, Battei, 1879.
- Giulia Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017.
- Ireneo Sanesi, *Commemorazione di Michele Scherillo, con una bibliografia dei suoi scritti compilata da Teresa e Gaetano Scherillo*, «Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere», vol. LV, 1932, pp. 283-306.
- Michele Scherillo, *La prima tragedia del Manzoni* (Il Conte di Carmagnola). *Discorso letto per l'inaugurazione del nuovo anno scolastico nella R. Accademia scientifico-letteraria di Milano*, Milano, Tip. Galli e Raimondi, 1895.
- Gli anni del noviziato poetico di Alessandro Manzoni*, in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, illustrati con 40 tavole tratte da disegni originali di Gaetano Previati, Milano, Hoepli, 1905, pp. v-LIII.
- Manzoni e Napoleone III*, «Nuova Antologia», vol. CXXXIX, 1909, pp. 117-132.
- Manzoni e Cavour. Discorso letto per l'inaugurazione dell'anno scolastico 1910-1911 nell'aula magna della R. Accademia scientifico-letteraria di Milano*, Milano, Stab. Tip. Renato Romitelli e C., 1911.
- Giuseppe Giusti nelle memorie d'una figlia del Manzoni*, «Nuova Antologia», vol. CXCIII, 1918, pp. 20-32.
- Manzoni e Carlo Porta*, «Nuova Antologia», vol. CCLII, 1927, pp. 392-412.
- Francesco Tateo, *Michele Scherillo*, in *Letteratura italiana. I Critici*, Milano, Marzorati, 1970, 5 voll., vol. II, pp. 1097-1114.

*Carducci editore: la collaborazione alla Diamante
di Gaspero Barbèra*

Stefania Baragetti

1. Nel 1857, a un anno dalla nascita della Diamante, collana dal formato in 48° promossa dal torinese (ma attivo a Firenze) Gaspero Barbèra, Giosuè Carducci, poco più che ventenne, si offriva per un lavoro ragguardevole:

Ho l'onore di proporle una edizione di tutte le opere italiane di messer Angelo Poliziano. La quale mi offro io a curare, con aggiunta di alcuni discorsi miei e di alcune note a quelle del professor Vincenzio Nannucci, e con ristampa di alcune poche poesie non pubblicate nelle Raccolte del Carli, del Moro, del Silvestri e delle lettere pubblicate dal Roscoe nella *Vita del Magnifico Lorenzo de' Medici* e d'altro che si potesse trovare. Anco, riscontrerei le cose già pubblicate su le antiche edizioni e su i codici. Compirei il lavoro entro il giugno del prossimo 1858. Di ricompensa chiederei lire 300.¹

¹ A Barbèra, da Firenze, 3 ottobre 1857; in Giosuè Carducci, *Lettere. Edizione Nazionale [LEN]*, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. I, pp. 276-277.

È questo il punto di partenza di un sodalizio consolidatosi tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta dell'Ottocento, di cui fornisce testimonianza il carteggio fra i due protagonisti.² Fu Barbèra ad avvicinarsi al promettente poeta, attraverso la mediazione di Pietro Thouar, direttore delle «Lecture per famiglia»; infatti, commentando la morte di quest'ultimo nel 1861, l'editore confidava a Carducci di avere «incominciato a conoscerla, a stimolarla, e a sentire affetto per lei, dall'amore e dalla stima che vedevo nutrire verso lei dal vostro Pietro».³

Nella lettera sopracitata, è il riferimento all'edizione dell'opera volgare di Poliziano che Carducci si proponeva di curare, illustrando il metodo, indicando i tempi di consegna e il compenso. In realtà, malgrado le intenzioni iniziali, il lavoro si protrasse per sei anni, con l'aiuto prezioso dell'amico Isidoro Del Lungo, a cui Carducci, da Bologna, affidava le ricerche sui manoscritti medicei da svolgere nelle biblioteche fiorentine. Il risultato apparve nel 1863: un'edizione critica condotta sul raffronto

² A Casa Carducci (C.C.), a Bologna, sono conservate le centottantasei missive di Barbèra a Carducci, comprese fra il 1858 e il 1878 (Corrispondenti, VIII 10). Sono in gran parte indite, salvo quattro che figurano nelle *Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore (1841-1879)*, pubblicate dai figli, con introduzione di Alessandro D'Ancona, Firenze, Barbèra, 1914, pp. 239-240, 257-258, 261-262, 274-277 (sono le missive del 18 giugno 1861, 18 febbraio e 27 novembre 1867, 6 giugno 1870). Ne danno notizia Roberto Tisconi, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988, pp. 47-113; Maria Gioia Tavoni, *Carducci e Barbèra fra lettere edite e inedite*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno internazionale di Bologna, 23-26 maggio 2007, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 281-292; Chiara Tognarelli, *Le prefazioni di Carducci ai Poeti erotici e ai Lirici del Settecento*, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di Francesca Nassi e Antonio Zolli-no, Lugano, Agorà & Co., 2018, pp. 65-75; Chiara Tognarelli, «Su la soglia dell'opera». *Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche*, in *Giosuè Carducci prosatore*, Atti del XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019, pp. 329-360.

³ A Carducci, 18 giugno 1861 (C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1793). Cfr. *LEN I*, pp. 278-279 (a Narciso Feliciano Pelosini, da Firenze, 11 ottobre 1857).

sistematico di codici e stampe, con il corredo di un apparato di note erudite, filologiche e linguistiche.⁴

Accanto a questo cantiere, il cui esito trovò luogo nella Collezione Gialla,⁵ Carducci ne inaugurò un altro nel 1860: l'edizione del *Canzoniere* di Petrarca, originariamente destinata ai tipi di Barbèra, ma infine pubblicata sedici anni dopo dal livornese Francesco Vigo, in versione ridotta (come è noto, occorrerà attendere il 1899 per l'edizione completa realizzata con Severino Ferrari). Fondato sul testo definito nella stampa padovana di Antonio Marsand (1819-1820) e arricchito di un commento allestito *cum notis variorum*, il lavoro petrarchesco fu tra le cause del progressivo deterioramento dei rapporti fra Carducci e Barbèra. Da un lato l'editore tentava di convincere Carducci a ridurre la mole del progetto, ragionando in termini di mercato,⁶ dall'altro l'autore era mosso dall'ambizione di realizzare «un'edizione che deve essere un modello del come debbono esser fatte le edizioni de' grandi classici italiani»,⁷ in competizione (anche se dichiarava di non temerne la concorrenza) con l'operazione condotta in parallelo da Francesco De Sanctis nel *Saggio critico sul Petrarca* (1869); «un lavoro di fantasia», a detta di Carducci,⁸ che con questo giudizio intendeva marcare

⁴ Su questo lavoro cfr. Francesco Bausi, *L'edizione polizianesca di Giosue Carducci* (1863), «Per Leggere», n. 13, 2007, pp. 307-336; Francesco Bausi, *Come lavorava Carducci. Le postille autografe all'edizione Nannucci delle Stanze del Poliziano*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, Atti del Convegno di Milano, 6-7 novembre 2007, a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi, 2009, pp. 9-32.

⁵ Nella Collezione Gialla fu accolto il primo volume pubblicato da Barbèra nel 1855, *Il supplizio di un Italiano in Corfù* di Niccolò Tommaseo; cfr. *Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni di Barbèra, Bianchi e Comp. e di G. Barbèra con elenco di libri, opuscoli e periodici stampati per commissione (1854-1880)*, Firenze, Barbèra, 1904, pp. 497-503.

⁶ «Bisognerebbe restringere il suo disegno a che il volume non venga più del Poliziano, per poterlo mettere allo stesso prezzo. Un Petrarca a un prezzo maggiore, sarebbe per i soli amatori, e non sono mai abbastanza per incoraggiare a preparare un'edizione economica» (a Carducci, da Firenze, 25 ottobre 1864; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1844).

⁷ A Barbèra, da Bologna, 16 dicembre 1868 (*LEN* V, p. 303). Sull'edizione del *Canzoniere* si veda in particolare Tissoni, *Carducci umanista*, cit., pp. 77-109 (anche *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento [Dante e Petrarca]*, edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993, pp. 204-211). Cfr. altresì Lorenzo Cantatore, *Il Petrarca di Carducci. Cronistoria di un commento scolastico*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 237-249.

⁸ A Barbèra, da Bologna, 4 giugno 1868 (*LEN* V, p. 225).

la divergenza fra il proprio metodo filologico-erudito (basato sul confronto con la ricca e stratificata tradizione esegetica su Petrarca) e l'approccio storico-critico di De Sanctis, tuttavia tacciato di 'estetismo'.⁹

Entro questi due 'laboratori', che delimitano i poli cronologici dell'attività di Carducci per Barbèra, si inserisce la collaborazione alla Diamante avviata nel 1858 con le *Satire e poesie minori* di Vittorio Alfieri.¹⁰ Alla accelerazione iniziale, con ben undici edizioni curate dallo stesso Carducci fra il 1858 e il 1862, seguì un allentamento nel decennio 1863-1873, in cui si contano sei edizioni.¹¹ A una prima disamina, l'elenco dei titoli (antologici e di singoli autori) consente di individuare quattro caratteristiche principali: l'ampiezza dell'arco temporale (dal Trecento alle voci risorgimentali di Gabriele Rossetti e Giuseppe Giusti); la predilezione per alcuni nomi della modernità letteraria (si registrano due titoli alfieriani e quattro montiani); l'attenzione per le traduzioni (il volgarizzamento di Alessandro Marchetti del *De rerum natura* e le *Versioni poetiche* di Vincenzo Monti); la netta preminenza della poesia.

È una peculiarità, quest'ultima, giustificata dal fatto che Carducci, nel 1860, si offrì come responsabile della sezione poetica della collana:

⁹ Sul confronto tra la Scuola Storica e De Sanctis cfr. Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008, pp. 7-42.

¹⁰ A meno di un mese dal primo contatto epistolare con Barbèra risaliva l'idea di una «raccolta delle poesie minori dell'Alfieri», suggestionata dalla rilettura dell'*Etruria vendicata*, che «per forza e intensità di stile, non che per singolarità di forma» meritava, secondo Carducci, «di riveder la luce». È questo il primo cenno all'edizione delle *Satire e poesie minori* (a Barbèra, da Firenze, 20 ottobre 1857; *LENI*, p. 280). Sulla collaborazione: Riccardo Brusca, *Una collana per l'«universale de' lettori»: Carducci, Barbèra e la Diamante*, «Rara volumina», n. 1, 2013, pp. 51-73; Federica Marinoni, «Volo col pensiero e col desiderio intorno a quei volumetti». *Giosue Carducci e la Collezione Diamante*, in *Non bramo altr'esca. Studi sulla casa editrice Barbèra*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2013, pp. 73-118.

¹¹ 1858: Vittorio Alfieri, *Satire e poesie minori*; Alessandro Tassoni, *La Secchia rapita e l'Oceano*; Giuseppe Parini, *Poesie*; Vincenzo Monti, *Le poesie liriche*. 1859: Vittorio Alfieri, *Del principe e delle lettere, con altre prose*; Lorenzo de' Medici, *Poesie*; Giuseppe Giusti, *Le poesie* (sul frontespizio è l'indicazione dell'anno successivo). 1860: Salvator Rosa, *Satire, odi e lettere*. 1861: Gabriele Rossetti, *Poesie*. 1862: *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*; Vincenzo Monti, *Canti e poemi*. 1864: Lucrezio, *Della natura delle cose* (traduzione di Alessandro Marchetti). 1865: Vincenzo Monti, *Tragedie, drammi e cantate*. 1868: *Poeti erotici del secolo XVIII*. 1869: Vincenzo Monti, *Versioni poetiche*. 1871: *Lirici del secolo XVIII*. 1874: Benedetto Menzini, *Satire, rime e lettere scelte*.

Quando [...] non Le paresse disconveniente fidare a me tutta la parte poetica della Raccolta Diamante, credo che andremmo d'accordo; e io, per gli studii che nella mia prima gioventù disoccupata ho speso nella storia della poesia italiana, me ne potrei disimpegnare non male e sopra tutto vi porterei unità di vedute; che è pur qualche cosa.¹²

La dichiarazione è sigillata da due titoli promessi all'editore: le *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV* (1862) e i *Drammi e versi* di Pietro Metastasio. Quest'ultimo non venne realizzato, alla stregua di molti altri volumi; in più casi, infatti, la febbrile progettualità carducciana, frenata da Barbèra, a cui premeva ricondurre l'attenzione sui lavori *in itinere*, rimase relegata al piano delle intenzioni, come testimonia la nota di *Opere proposte per compimento della Collezione Diamante*: un elenco di ben ottantatré autori, fra XIII e XIX secolo, e di quasi un centinaio di titoli.¹³

Poste queste premesse, che definiscono lo scenario entro cui maturò il dialogo fra Carducci e Barbèra, si possono formulare due prime considerazioni.

In primo luogo, per Carducci, l'avvio della collaborazione con Barbèra ha coinciso con il proprio apprendistato letterario; con l'esperienza del periodico «Poliziano», fondato a Firenze nel 1859 insieme agli 'amici pedanti' Giuseppe Chiarini e Ottaviano Targioni Tozzetti; con gli studi eruditi, sto-

¹² A Barbèra, da Bologna, 18 dicembre 1860 (*LEN* II, pp. 166-167).

¹³ *LEN* III, pp. 56-60 (da Bologna, 2 marzo 1862) e C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1801 («mi faccia somma grazia mandarmi una nota delle opere che stamperebbe a compimento di quelle già pubblicate perché vorrei in 2 o 3 anni compiere questa Collezione»; 22 dicembre 1861). La frenesia progettuale anima le seguenti dichiarazioni di Carducci affidate rispettivamente a Narciso Feliciano Pelosini e Carlo Gargioli: «De' miei lavori tipografici, vedrai fra poco le scelte rime d'Alfieri nella Biblioteca diamante di Barbèra: per la quale lavoro ancora i sermoni e le poesie e facete e serie del Gozzi, le liriche tutte del Monti, e le scelte poesie liriche del sec. XVIII (Agostino Paradisi, Savioli, Fantoni, Cerretti, Lamberti, Giovanni Paradisi, Benedetti): e sto facendo la *Secchia rapita*. E della biblioteca grande farò pur per Barbèra il *Poliziano*: e altro e altro che mi annoia a dire» (da Firenze, 23 gennaio 1858; *LEN* I, p. 288); «Poi per la Biblioteca Diamante della quale Barbèra mi ha fidata tutta la parte poetica, ho in mente di fare, come de' trecentisti, una raccolta de' duecentisti e de' quattrocentisti lirici; una raccolta delle Laudi spirituali, e una delle Canzoni a ballo e Canti carnascialeschi, e i satirici e berneschi in proporzioni più grandi, ed il teatro ecc.» (da Bologna, 2 aprile 1861; *LEN* II, p. 231).

rici e filologici tradotti in esercizi di commento, fra gli altri nelle raccolte *L'arpa del popolo* e *Liriche italiane* (1855-1856).¹⁴

Il lavoro per la Diamante si incuneava dunque nella fase cruciale della formazione del poeta (nel 1857 uscirono le *Rime* di San Miniato) e del professore (nel 1860 Carducci venne chiamato a Bologna, alla cattedra di Eloquenza italiana, dal ministro Terenzio Mamiani). Quindi, il ruolo che si era ritagliato nella Diamante consentì a Carducci di continuare a coltivare gli studi letterari e ad arricchire il proprio bagaglio poetico: l'attività di critico e antologista nutriva quella di poeta e professore. Ma vale anche il processo inverso, secondo una tendenza alla interazione delle competenze e dei ruoli tutt'altro che insolita per Carducci: «le lezioni che fo all'Università mi aiutano intanto a mettere insieme il Comento» (così scriveva a Barbèra, il 17 dicembre 1861, in merito al lavoro sul *Canzoniere*).¹⁵ La interrelazione fra l'attività di editore e quella di poeta trova conferma, per esempio, nel sonetto *Commentando Petrarca* (1868), testimone del clima storico ed emotivo in cui prese forma l'edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Gli anni 1867-1868 furono tormentati sul piano pubblico e privato (risale al 1868 la sospensione di due mesi e mezzo dall'insegnamento per avere commemorato la Repubblica romana del 1849 e firmato un indirizzo di saluto a Mazzini), e dunque l'arte poetica e le fatiche esegetiche consentirono a Carducci di rifugiarsi in uno spazio idealmente protetto, alieno dalle intemperie storico-civili. Mentre confidava a Chiarini di «digerire l'ira comentando il Petrarca»,¹⁶ era alle prese con la curatela dei *Poeti erotici del secolo XVIII* per la Diamante, utile distrazione: «tengo inchiostro e penne pur troppo, ma solamente per illustrare gli immortali morti; passando qualche mese ed anche degli anni in compagnia d'uno di loro, non sento più il puzzo del padule politico e letterario in cui si diguazza deliziosamente, come fosse il bagno d'Armida, l'Italia libera e una».¹⁷

La seconda riflessione riguarda le due figure al centro dell'indagine, che, nonostante le divergenti esigenze lavorative, hanno costruito un dialogo

¹⁴ Su queste esperienze si vedano Ermanno Paccagnini, *Carducci antologista*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, cit., pp. 83-115: 83-104 e Chiara Tognarelli, *Un tempo migliore. Saggio sul Carducci giovane*, presentazione di Marco Santagata, Lucca, Pacini Fazzi, 2017, pp. 141-163, 194-199.

¹⁵ *LEN* II, p. 359.

¹⁶ *LEN* V, p. 189 (da Bologna, 19 gennaio 1868).

¹⁷ A Barbèra, da Bologna, 17 settembre 1867 (*LEN* V, p. 141).

fondato sulla fiducia reciproca. Da un lato è il «mercante galantuomo»,¹⁸ ovvero il *self-made man* che dalla natia Torino si era trasferito a Firenze per impiegarsi nel campo dell'editoria, prima al servizio di Le Monnier (1841), poi mettendosi in proprio nel 1855 e conquistandosi via via una posizione di rilievo negli anni in cui il capoluogo toscano fu capitale.¹⁹ Preoccupato di «studiare attentamente le inclinazioni del pubblico, non molto diversamente da un impresario teatrale», Barbèra guardava *in primis* agli utili.²⁰ Nelle sue missive, oltre alle richieste di consigli (a Carducci, per esempio, l'editore domandò un parere sulla opportunità di pubblicare, nella Diamante, il *De beneficiis* di Seneca tradotto da Benedetto Varchi, per le cure di Agostino Consigli),²¹ sono frequenti i richiami all'ordine sulla quantità delle correzioni introdotte nelle bozze e sulle dimensioni sia dei volumi (che non dovevano oltrepassare le 500 pagine, «se no perdono quel garbo per il quale sono graditi») sia delle introduzioni (prose documentarie poderose, quelle carducciane, che ricostruivano il contesto storico e il profilo bio-letterario degli autori);²²

¹⁸ Così nella missiva di Carducci a Emilio Teza, da Bologna, 20 giugno 1861 (*LEN* II, p. 279).

¹⁹ Ne restituiscono un profilo Cesare Vasoli, *Un editore fiorentino: Gaspero Barbèra*, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, Atti del Convegno, Gabinetto Scientifico Letterario di G.P. Vieusseux, 13-15 novembre 1981, a cura di Ilaria Porciani, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Olschki, 1983, pp. 21-41 e Milva Maria Cappellini, *Gaspero Barbèra. Un tipografo-editore nel Risorgimento*, in Milva Maria Cappellini, Aldo Cecconi, Paolo Fabrizio Iacuzzi, *La rosa dei Barbèra. Editori a Firenze dal Risorgimento ai Codici di Leonardo*, a cura di Carla Ida Salviati, presentazione di Paolo Galluzzi, Firenze, Giunti, 2012, pp. 15-85.

²⁰ Gaspero Barbèra, *Memorie di un editore pubblicate dai figli*, Firenze, Barbèra, 1883, p. 112. Del resto, spiegava Barbèra a Carducci, «con 100 lavoranti sulle spalle non posso pensar soltanto al bello; debbo anche pensare all'utile» (da Firenze, 8 gennaio 1871; C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1902).

²¹ Vd. C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1884 (da Firenze, 16 marzo 1869) e *LEN* VI, p. 36 (da Bologna, 17 marzo 1869). Nonostante la valutazione positiva di Carducci, il volgarizzamento non figura nel catalogo della Diamante.

²² La citazione si legge nella missiva a Carducci del 16 luglio 1868 (C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1873). I rimproveri di Barbèra muovevano soprattutto da ragioni economiche: «Perciò mi raccomando affinché non concì tanto le stampe, ché anch'io lavoro per guadagnare, e con questo gran lusso di correzioni anche il lavoro ritarda soverchiamente [...]. Ma anche il compositore lavora con poca voglia quando vede buttato all'aria il primo lavoro» (18 giugno 1861; ivi 1793); «Domani pubblico il Cino. Per questo volume, più difficile degli altri, le posso assegnare lire 150 ital. Ella però mi fa i volumi troppo grossi: oltre che spendo di più nella stampa, la forma di essi diventa un po' goffa, e queste sono cose a cui non posso esimermi dal badarci» (23 aprile 1862; ivi 1807).

nonché le pressioni sui tempi di consegna e gli aiuti al reperimento delle edizioni utili all'allestimento dei volumi.²³

Dall'altro lato è il curatore, il 'letterato editore'²⁴ che a sua volta tentò di conservare l'equilibrio fra le linee programmatiche della collana («nella Diamante più che studiare, si legge per ritornar alla mente autori studiati»)²⁵ e la propria autonomia di scrittore, spesso scontrandosi con le convinzioni dell'editore e spesso rimarcando la fatica e l'impegno profusi nell'ampliamento del catalogo:

I quali [«i lavori miei»], al modo con cui curo i testi, e scelgo, e rinnovo criticamente, alla diligenza che vi adopero rivedendo sempre due volte le stampe, a me costano moltissimo e di fatica e di tempo: lasciando pure a parte i discorsi, che son lavori a sé, e pei quali Ella poi mi tormenta alla sua volta, sempre avendo che ridire o che son troppo lunghi o che son qui o che son là.²⁶

²³ Ne offre un esempio la premura di Barbèra a rintracciare una copia di *Vita e poesie* di Alessandro Marchetti (Venezia, Valvasense, 1755) per l'edizione del volgarizzamento del *De rerum natura*: «Rispondono da Venezia che hanno fatto le maggiori indagini per trovare le Poesie di A. Marchetti pubblicate nel 1755 dal Valvensi, e nessun libraio di libri antichi ricorda di aver avuto per le mani cotesto libro; e il mio corrispondente mi cita i nomi di librai di Venezia cui si rivolse, e dice che neppure un certo Scanzani, il nestore dei Librai, conosce quell'edizione. Che sia una data falsa? Mi dica: vuole che faccia copiare la Vita e le altre poesie nella copia che esiste nella Magliabechiana? Ha osservato che questa edizione dice = Alessandro Marchetti da Pistoia?» (28 novembre 1863; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1831). Sciolto il dubbio sul luogo di stampa, Barbèra informava Carducci, il 23 dicembre 1863, che «non trovando a comprare le Rime del Marchetti (stampate in Toscana con la data di Venezia) faccio copiare da un povero emigrato romano il libro che è nella Magliabechiana con le postille» (ivi, 1835).

²⁴ Sul significato di questa definizione coniata da Alberto Cadioli si rimanda al suo *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017 (ed. rivista e ampliata rispetto alla prima [1995] e alla seconda [2003]).

²⁵ A Carducci, da Firenze, 24 ottobre 1861 (C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1797).

²⁶ A Barbèra, da Bologna, 27 gennaio 1873 (*LEN* VIII, p. 115). Al suggerimento di pubblicare il *Saggio sulla natura* di Marianna Florenzi-Waddington, avanzato da Carducci nella missiva del 12 novembre 1866 (*LEN* V, pp. 43-44), Barbèra replicò che in linea di massima non intendeva occuparsi di simili opere, «avendo [...] fatto prova che pochi sono gli studiosi di filosofia» (da Firenze, 21 novembre 1866; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1856). Tuttavia, sempre su indicazione del collaboratore, l'editore fece stampare il trattato di Pietro Siciliani *Sul rinnovamento della Filosofia positiva in Italia* (1871), nonostante l'iniziale retrosia: «in Italia non vi sono 300 compratori di libri filosofici, e se io

Premesso che il confronto tra Carducci e Barbèra fu vantaggioso per entrambi (con l'apporto del primo, che ricavò rinomanza e profitti, il catalogo della casa editrice fu considerevolmente incrementato), la ricostruzione del loro legame conferma che l'obiettivo del guadagno conviveva con la necessità di intercettare gli interessi di una comunità di lettori, quindi di fondare una cultura unitaria avvicinando il pubblico alle opere fondamentali della tradizione italiana passata e recente, rese più accessibili anche in virtù del formato tascabile (in 48°). Entro questa dinamica, in cui la priorità di mercato si saldava agli intenti educativi e alle aspirazioni civili di un progetto condiviso, affiorano due questioni su cui occorre interrogarsi: i criteri che hanno orientato la selezione degli autori e delle opere e la pratica editoriale di Carducci (che esclude l'intervento sui testi da parte di Barbèra).

2. Mettendo a punto un canone di autori e letture per il neonato Regno d'Italia, Carducci contribuì alla definizione della identità culturale collettiva. Questo suo impegno può essere inteso (alla stregua del parallelo esercizio in versi) sia come una forma di intervento civile, in grado di sopperire alla impossibilità di partecipare militarmente alla causa nazionale («si può giovare la patria anche se il dovere ti ritiene lontano dalle armi»),²⁷ sia come azione educativa in accordo con la vocazione pedagogica della casa editrice.²⁸ Il programma premesso al primo volume edito da Barbèra, *Il supplizio di un Italiano in Corfù* di Niccolò Tommaseo (1855), poneva in risalto la volontà di incentivare il confronto tra editori e scrittori, di promuovere libri nuovi o introvabili nei circuiti commerciali e bibliotecari, di restituire autorevolezza alla letteratura italiana:

volessi ad ogni costo stamparli, avrei la soddisfazione di imbrattar carta, ma non già far leggere libri di tali materie» (da Firenze, 22 febbraio 1869; ivi, 1881. Cfr. anche la missiva di Carducci dell'11 febbraio 1869, in *LENVI*, pp. 27-28).

²⁷ A Giuseppe Torquato Gargani, da Pistoia, 15 giugno 1860 (*LENII*, p. 105).

²⁸ Due gli obiettivi enunciati nel programma della casa editrice: «noi (se l'appoggio degli Autori e dei lettori non ci manca) vorremmo occuparci a preferenza di due specie di pubblicazioni: 1° di opere letterarie possibilmente inedite italiane, e talora anche di alcune principalissime tradotte dalle lingue non molto divulgate tra noi, 2° di una Serie di Dizionarii» (Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., p. 118; cfr. anche gli *Annali bibliografici*, pp. 4-7, 508-514).

[...] questo esempio [la *Storia universale* di Giuseppe Pomba] dovrebbe animare gli Editori italiani a studiare diligentemente di quali libri più abbisogni l'Italia, e le loro riflessioni conferire co' letterati, e da quelli ricevere ampliazione e perfezionamento alle loro idee. Stampare un libro perché buono, non basta; basterebbe certamente, se fosse nuovo o raro; altrimenti, si aumentano le edizioni senza pro né delle lettere, né dei librai, con danno poi grandissimo di chi ha nei magazzini le edizioni non recenti. [...] quello di che l'Italia ha bisogno, e bisogno urgentissimo, è che si facciano libri di cui manca; libri che non solo servano a ingentilire l'animo e nobilitarlo, ma a corregger gli errori presenti, de' quali è ingombra la mente dei più che sognano avere noi Italiani nelle opere dell'ingegno quella preminenza su le altre nazioni, che a vero dire oggi non abbiamo: avevamo certamente.²⁹

In parallelo al processo storico di edificazione e completamento dello Stato unitario, gli autori e le opere vagliati da Carducci diventavano i tasselli di un mosaico volto a costituire una storia della letteratura italiana, dalla poesia dei primi secoli (le *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*), indagata con particolare riguardo alla storia delle forme metriche di origine popolare, a quella risorgimentale di Giuseppe Giusti e Gabriele Rossetti, che avevano espresso la propria vocazione storico-civile nelle strutture della lirica settecentesca («la poesia nazionale per esser veramente tale oggi giorno, deve essere melica»)³⁰. Fu Carducci stesso a condividere con l'editore l'intenzione (in ottica civile) di definire un canone poetico:

[...] Se io séguito a mettere insieme delle prefazioni come parecchie di quelle che ho premesse a certi volumi della collezione Barbèra, nessuna nazione avrebbe avuto una storia della sua lirica così compiuta e originale come l'italiana. E a punto per questo ho caro che mi riserbi più poeti che può. I maggiori, su i quali in fondo c'è da dir poco di nuovo, son fatti, ed è bene: restano i minori che, classati convenientemente, rimessi in arnese e saputi presentare, posson far l'effetto di esser persone nuove e di maggior levatura che non si credeva.³¹

²⁹ Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., pp. 116-117.

³⁰ Giosuè Carducci, *Prefazione*, in *Poesie di Gabriele Rossetti* [Rossetti 1861], ordinate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1861, pp. III-LXVI: p. LXIII. Anche in Giosuè Carducci, *Opere. Edizione Nazionale* [EN], Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., vol. XVIII, pp. 185-238.

³¹ A Barbèra, da Bologna, 28 ottobre 1869 (LEN VI, p. 117).

Se ben prima del sodalizio con Barbèra l'idea di un progetto simile già albergava nella mente di Carducci (a Enrico Nencioni aveva confidato il desiderio di realizzare una storia della poesia italiana utile alla formazione del «Poeta civile, cittadino, e puramente puramente [*sic*] nazionale»),³² non stupisce il suo coinvolgimento nelle trattative per la riedizione del *Manuale della letteratura italiana* di Francesco Ambrosoli (1863, 2 voll.), avviate da Barbèra all'indomani dell'Unità, quando la «considerevole produzione di storie letterarie dimostra in maniera inequivocabile quanto vigorosa fosse la volontà di sistemazione».³³ Né tanto meno sorprende che, nelle fasi più acute del conflitto fra Regno e Chiesa, Carducci proponesse all'editore il disegno di una storia della letteratura italiana dalla pace di Aquisgrana alla proclamazione dell'Unità, ossia della «letteratura moderna, militante, combattente, civile»; disegno approvato da Barbèra («mi piace: credo che le verrebbe un lavoro ben fatto, e credo che si farebbe leggere»), ma rimasto incompiuto.³⁴

³² LEN I, p. 67 (da Celle, 29 o 30 settembre 1853).

³³ Francesco Sberlati, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 27. Fu Barbèra a domandare a Carducci, «più addentro nell'istruzione», un parere sulla riedizione del *Manuale* di Ambrosoli (1831-1832). Ricevuto un riscontro positivo (secondo Carducci, con i necessari aggiornamenti cronologici, il *Manuale* sarebbe diventato «il miglior libro d'insegnamento letterario per l'Italia»), l'editore sondò la disponibilità di Ambrosoli a riprendere in mano il lavoro («egli intende da sé alla correzione e all'accrescimento del suo manuale»), che tuttavia fu condotto con lentezza. Barbèra pensò dunque di coinvolgere Carducci nella realizzazione di un altro manuale o nel completamento di quello dello stesso Ambrosoli, pur preferendo «un lavoro fatto a un lavoro da farsi, tanto più ch'ella ha varie altre cose tra mano, e prima di qualche anno non potrebbe darmi un Manuale da cominciare e finirsi di stampare in 6 mesi». Ma non fu necessario: Ambrosoli riuscì a compilare personalmente la sezione sul periodo compreso tra Monti e Niccolini. Nel vivo delle operazioni di stampa, Barbèra dichiarò con soddisfazione di non «aver mai pubblicato un libro così bello, così utile, e che faccia tanto onore all'Italia». Cfr. LEN II, p. 239 (da Bologna, 24 aprile 1861) e C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1790, 1798, 1817, 1827 (missive del 22 aprile e 27 novembre 1861, 6 novembre 1862, 11 luglio 1863). Sulla vicenda, conclusa con la recensione di Carducci al *Manuale* (EN XXVI, pp. 209-211): Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., pp. 198-200 e Lorenzo Cantatore, «Scelta, ordinata e annotata». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 362-369.

³⁴ LEN VI, p. 104 (da Bologna, 21 settembre 1869) e C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1797 (da Firenze, 28 settembre 1869).

Nella Diamante Carducci optò per gli autori che reputava vicini sul piano delle passioni politico-civili, legati a letture passate, a celebrazioni coeve in versi e, in taluni casi, a riflessioni critiche destinate a fiorire negli anni successivi. È il caso di Vittorio Alfieri, dedicatario della saffica *Alla libertà*, redatta contestualmente al volume di *Satire e poesie minori*; si pensi anche a Salvator Rosa e Benedetto Menzini, omaggiati nei sonetti caudati apparsi nella *Giunta alla derrata* (1856), in polemica con la poesia romantica; a Vincenzo Monti, al centro di interessi precoci (la traduzione dell'*Iliade* fu oggetto di letture reiterate negli anni dell'adolescenza) e maturi (sono del 1885 la *Scelta di poesie* per l'editore Vigo); a Giuseppe Parini, su cui si sarebbe riaccesa l'attenzione del Carducci anziano, che nel 1903 e 1907 licenziò due volumi di studi condotti nell'ultimo trentennio (*Il Parini minore* e *Il Parini maggiore*).³⁵ Inoltre, Carducci riportò alla luce opere penalizzate da assenze o lacune editoriali.³⁶ Ragione per cui, per esempio, nel 1858 reputò necessario raccogliere tutte «le poesie minori di Vincenzo Monti che potei vedere stampate», colmando le incompletezze riscontrate in iniziative precedenti, come nei cinque volumi di *Prose e Poesie* apparsi per i tipi di Le Monnier (1847), in cui mancavano *Il Pellegrino apostolico* e *La Feroniade*, e, notava Carducci, la canzone *Il congresso cisalpino in Lione* era stata erroneamente assegnata al 1797.³⁷

Motivazioni editoriali, letterarie e ideologiche si saldavano nelle scelte di Carducci, come testimonia, per esempio, l'operazione delle *Satire e poesie minori* di Alfieri (1858), sollecitata da urgenze storico-politiche, tanto più stringenti alla vigilia della Unità: a detta del curatore, Alfieri, «il più italiano degli italiani dopo l'Alighieri e il Machiavelli», era stato il primo ad annunciare «l'impresa fatale a questa nuova generazione d'Italia».³⁸

³⁵ Sugli studi montiani e pariniani: Alfredo Cottignoli, *Carducci editore e critico del Monti*, in *Carducci critico e la modernità letteraria. Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi*, con Appendice documentaria, Bologna, Clueb, 2008, pp. 5-17; William Spaggiari, *Carducci e la Scuola storica: intorno a Parini*, in *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 69-94.

³⁶ «[...] la Biblioteca Diamante [...] deve rimettere alla luce certe antichità che oramai son novità» (a Barbèra, da Bologna, 30 luglio 1862; *LEN* III, p. 181).

³⁷ Giosuè Carducci, *Prefazione*, in *Le poesie liriche di Vincenzo Monti*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1858, pp. III-XIV: VII. Cfr. *EN* XVIII, pp. 125-131.

³⁸ Giosuè Carducci, *Prefazione*, in *Satire e poesie minori di Vittorio Alfieri* [Alfieri 1858], Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1858, pp. III-XVI; le citazioni alle pp. III, XVI. Cfr. *EN* VI, pp. 369-397.

Ma a queste ragioni si affiancavano quelle editoriali: a giustificazione del progetto, che raccoglieva le *Satire*, gli *Epigrammi*, l'*Etruria vendicata*, una selezione di *Rime* e il *Misogallo*, Carducci sosteneva l'esigenza di preservare una produzione che rischiava di rimanere in ombra, stante la difficoltà nel reperire sia le *editiones principes*, che «né danno tutte e acconciamente raccolte le Poesie minori del tragico, né sono a ritrovare e comperare facilissime», sia le ristampe, «brutte poi d'ogni scorrezione e turpi nell'opera tipografica».³⁹

Un problema analogo riguardava le *Poesie* di Lorenzo de' Medici, pubblicate nel 1859 per sopperire alle carenze dei circuiti librari («le edizioni prime ed antiche gran cosa è se trovansi ad averle le biblioteche famose: mancano ai commerci o costano di gran moneta le posteriori raccolte, poche e non buone») e per porre un rimedio alla «sconcezza dell'opera tipografica» e alla «turpitudine delle scorrezioni» delle ristampe condotte sull'edizione fiorentina delle *Opere* (1825, 4 voll.); nello specifico, Carducci si riferiva alle ristampe veneziane procurate dall'editore Giuseppe Antonelli, rispettivamente nel 1844 e 1846, nelle serie Parnaso classico italiano e Parnaso italiano.⁴⁰ La curatela carducciana, che mirava a segnalare «il danno», non aveva pretese esaustive (proponeva una selezione di testi orientata dal gusto personale),⁴¹ ma intendeva offrire un servizio sia ai lettori, rendendo accessibile un numero apprezzabile di componimenti, sia alla critica, aprendo la strada a nuove indagini sulla vita e sulle opere del Magnifico. Infatti, lo stesso Carducci esortava gli studiosi italiani a non farsi nuovamente battere sul tempo dagli stranieri, che «le cose del Medici inedite pubblicarono primi» (con riferimento particolare alla biografia di William

³⁹ Alfieri 1858, p. iv.

⁴⁰ Giosuè Carducci, [Introduzione], in *Poesie di Lorenzo de' Medici* [Medici 1859], Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859, pp. v-lxxii; le citazioni alle pp. vii-viii, x. Cfr. *EN* VI, pp. 103-152.

⁴¹ «[...] reputammo non inutile raccogliere in un volumetto bello ed agevole il meglio delle Poesie del Magnifico; lasciato di fra le canzoni i sonetti e le altre rime il mediocre, e quelle ballate e que' canti la cui oscenità non era comportabile in un libretto di lettura quasi universale, e que' poemetti ove a parer nostro signoreggia la declamazione, e la filosofia di scuola toglie all'arte lo spazio di addimostrarsi; avendo l'animo anzi tutto a metter sotto gli occhi alla gente le poesie ove la efficacia di questo scrittore si pare più vigorosa e rilevata, sebbene scheggiata e rude talvolta» (Medici 1859, pp. viii-ix).

Roscoe, *The life of Lorenzo de Medici*, 1795; ma anche all'edizione delle *Poesie* laurenziane uscita nel 1801, a Londra, presso Nardini e Dulau).⁴²

Un discorso affine è nell'introduzione alle *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV* (1862), in cui, annunciando l'edizione delle *Rime* di Cino per le cure di Enrico Bindi (Pistoia, Niccolai, 1878), con l'auspicio che potesse restituire «di su i codici la lezione legittima»,⁴³ Carducci assegnava al proprio lavoro il compito di sollecitare altre iniziative critiche tese a riportare alla luce i *corpora* testuali dei poeti dei primi secoli, preziosi anche per meglio conoscere «in quali condizioni trovassero l'arte l'Alighieri e il Petrarca, sino a qual punto ne accettassero i modi e le forme attuali». ⁴⁴ In questa prospettiva si comprendono sia il motivo di un prodotto librario che, offrendo «una scelta [...] delle rime stampate»,⁴⁵ ambiva a porsi come incentivo ad altri studi trecenteschi, sia l'appello alla neonata Commissione per i Testi di Lingua, istituita nel 1860 sotto la presidenza di Francesco Zambrini (Carducci ne assunse la guida ventinove anni dopo), che aveva inaugurato la Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua.⁴⁶ A profilarsi era dunque un ampliamento del pubblico e degli

⁴² Ivi, p. x.

⁴³ Giosuè Carducci, *Di questa raccolta e degli autori compresi. Discorso*, in *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV* [*Cino da Pistoia* 1862], ordinate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1862, pp. III-LXXXIX: p. xxx. Cfr. *ENVI*, pp. 1-63.

⁴⁴ *Cino da Pistoia* 1862, p. v. Carducci rassicurò Barbèra sulla riuscita economica del volume: «Essendosi riprodotte cose rarissime, invoglierebbe a comperarlo: e mostrerebbe che non è affatto una delle solite scelte: e che non sia, lo so io che vi ho lavorato proprio facchinescamente per confronti, copie, ecc.» (da Bologna, 31 aprile 1862; *LEN* III, pp. 124-125).

⁴⁵ *Cino da Pistoia* 1862, p. xxx.

⁴⁶ «Ma cogliam l'occasione per ricordare quanto tempo è che aspetta l'Italia da' suoi molti filologi una collezione critica de' suoi antichi poeti, che sia fondamento saldo alla storia della lingua e dell'arte. Ed ora che v'è una Commissione dal Governo istituita pe' testi di lingua, commissione che a mano a mano allargatasi più che dell'Emilia può oramai riputarsi italiana; sarebbe desiderabile che a suo tempo o tutti o alcuni de' valenti che la compongono prendessero il faticoso e bello assunto. Perocché, prima che a dar fuori cose nuove le quali radamente vincono in bellezza e utilità le già conosciute, parrebbe opportuno che si provvedesse a rifar bene il già fatto male e a fornire ed a compiere. Ma non conviene a me far da maestro a' maestri [...]» (ivi, p. LXXXII). Sulla Collezione: Emilio Pasquini, *I testi di lingua nel secolo XIX e la serie bolognese degli «Inediti o rari»*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna Brigatti, Milano-Roma, Biblioteca

obiettivi;⁴⁷ la collana si arricchiva non solo di opere per educare il gusto dei lettori e creare una base letteraria comune, ma anche di testi che, ponendo questioni ecdotiche rilevanti, stimolavano nuove piste di ricerca per dare (non ultimo in prospettiva civile) un «fondamento saldo alla storia della lingua e dell'arte».⁴⁸

Non casuale fu poi la scelta di dare alle stampe, in un triennio cruciale della storia italiana (1859-1861), i versi di Giuseppe Giusti e Gabriele Rossetti.⁴⁹

Un'ampia ricostruzione storica dei moti del 1830-1831 caratterizza la prefazione alle *Poesie* di Giusti (1860 [ma 1859]), il quale era al centro di imprese editoriali patrocinate da Le Monnier: al 1852 risalivano i *Versi editi e inediti*, nonché la *Raccolta dei proverbi toscani* (1853); nel 1863, invece, vide la luce l'epistolario ordinato in due volumi da Giovanni Frassi. Tratteggiando lo scenario storico-geografico in cui era fiorita la satira di Giusti, «dolente, caustica e arcigna»,⁵⁰ e rivolgendosi in particolare alla categoria dei lettori giovani, Carducci poneva in primo piano alcuni punti di contatto fra la biografia di Giusti e la propria, a partire dalla comune origine toscana, dall'adesione agli ideali del Risorgimento, dalla funzione militante assegnata all'esercizio poetico; e rievocava di avere contribuito alla divulgazione clandestina dei testi di Giusti, assolvendo a un compito patriottico («chi scrive si ricorda che poco più che fanciullo era strappato a

Ambrosiana-Bulzoni, 2012, pp. 279-297. Si segnala altresì Carlo Caruso, *Giosuè Carducci Presidente della Commissione*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, Atti del Convegno di Bologna, 4-5 novembre 2021, a cura del Consiglio della Commissione, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 67-78.

⁴⁷ «La nostra scelta desiderammo riuscisse giovevole a chi studia la storia letteraria di quel secolo, non inutile a chi ne conosce la storia civile, piacevole a chi leggendo cura la lingua e lo stile o cerca il diletto soltanto» (*Cino da Pistoia* 1862, p. vii).

⁴⁸ Ivi, p. LXXXII. Per la rilevanza degli studi ecdotici e linguistici nella definizione del patrimonio culturale condiviso si rimanda a Sberlati, *Filologia e identità nazionale*, cit., pp. 13-46.

⁴⁹ «Trovo ne' miei ricordi che in quell'anno 1859 io feci varie pubblicazioni politiche, che si spacciarono in insolita quantità di copie. Si sentiva che lo spirito degli Italiani si ridestava, e che essi provavano il bisogno di mettersi al corrente degli avvenimenti, che succedevano in Europa, e di prender parte ai medesimi» (Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., p. 159).

⁵⁰ Giosuè Carducci, *Della vita e delle opere di Giuseppe Giusti*, in *Le poesie di Giuseppe Giusti* [Giusti 1860], con un discorso sulla vita e sulle opere dell'autore, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1860, pp. III-LXIII: p. XXIX. Cfr. *EN XVIII*, pp. 259-323.

furia per botteghe di sarti e di legnaioli a commentarle e trascriverle, in un paesetto assai lungi dalle nostre città».⁵¹ Questa comunanza ideale trova conferma ulteriore nella missiva più tarda ad Angelo De Gubernatis, del 14 gennaio 1877, in cui Carducci stesso raccontava che la lettura giovanile delle satire di Giusti aveva coinciso con l'avvio della propria attività poetica («nel '47, co' bagliori della primavera del risorgimento, cominciai a far versi anch'io»)⁵².

Al pubblico dei giovani Carducci si rivolgeva ancora nell'introduzione alle *Poesie* di Gabriele Rossetti (1861), che si apriva con la dichiarazione di intenti della Diamante:

[...] comprendere e quelle opere ove l'ingegno e il gusto italiano con miglior prova eternossi, e quelle ove il pensiero civile si acconciò entro le forme dell'arte per modo da soddisfare al senso universale della nazione. [...] dare compita entro i limiti di essa [della Diamante] la serie di quelli scrittori per la cui opera si ricongiunse alle lettere e se ne aiutò presso le moltitudini il pensiero italiano, che oggi trionfa su' campi di battaglia e nel parlamento.⁵³

Se la collana mirava a ospitare opere che avevano concorso alla definizione del «pensiero italiano», trovava dunque giustificazione, nelle pagine introduttive, la parentesi sulla poesia rivoluzionaria in Italia, che, prendendo le mosse da Alfieri e passando attraverso il ricordo di Giusti, culminava nella individuazione dei principi cardine della poesia di Rossetti: l'unità, l'ideale monarchico, l'opposizione al potere secolare del papato, la fraternità tra i popoli oppressi. Valori condivisi da Carducci. Anche in questo caso, furono il frangente storico e la vicinanza di pensiero tra curatore e autore a giustificare l'operazione editoriale e a convincere Barbèra a finanziarla («Intorno al Rossetti m'affido a lei»)⁵⁴. Infatti, a pochi giorni dall'ingresso di Garibaldi a Napoli, Carducci rassicurava l'editore sull'attualità del mes-

⁵¹ *Giusti* 1860, p. XLIX.

⁵² *LEN XI*, p. 13.

⁵³ *Rossetti* 1861, pp. III-IV. Sull'edizione, riproposta per le cure di Mario Cimini (Lanciano, Carabba, 2004), si segnala il contributo di Andrea Bontempo, «*Veramente e belle e utili e civili*»: Carducci e le *Poesie* (1861) di Gabriele Rossetti, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit., pp. 31-61.

⁵⁴ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1777 (a Carducci, 19 settembre 1860).

saggio di Rossetti, che aveva messo in versi i moti partenopei del 1820-1821: «a questi tempi e con Napoli aperta, anderà benissimo».⁵⁵

3. Nonostante le dichiarazioni di facile divulgazione sorda alle questioni ecdotiche,⁵⁶ e l'impossibilità di applicare lo stesso metodo dei lavori su Poliziano e Petrarca (fondati sul raffronto rigoroso di codici e stampe), dovendo assicurare volumi «da farsi presto e bene»,⁵⁷ in realtà Carducci non trascurò il problema della scelta del testo, né rinunciò a restituire edizioni affidabili. Pur senza tralasciare le indagini sui manoscritti (spesso affidate a terzi),⁵⁸ il curatore si servì preferibilmente delle stampe e guardò, in linea di massima, a quella che, sulla scorta di documenti e testimonianze, poteva configurarsi come l'ultima volontà dell'autore (è del resto lo stesso principio enunciato nella *Prefazione* al Petrarca del 1876, dove si difende la preferenza accordata all'ultima lezione uscita «dalla penna dell'autore»).⁵⁹

⁵⁵ A Barbèra, da Pistoia, 15 settembre 1860 (*LEN* II, p. 136). Ne *Il veggente in solitudine* di Gabriele Rossetti (1884), in cui Carducci rievocava di avere letto per la prima volta il poema nel 1851-1852 su suggerimento del suo insegnante Geremia Barsottini, Rossetti è definito «bardo [...] della rivoluzione napoletana del 1820» (*EN* XVIII, pp. 239-257; la citazione alle pp. 241-242).

⁵⁶ Si veda, per esempio, nella missiva a Chiarini del 7 novembre 1863, il suggerimento di consigliare a Barbèra «una ristampa del *Novellino*, in ambedue i testi, quello del Gualteruzzi e del Borghini. Per una edizione come la Diamante altro non importerebbe che riprodurre fedelmente le due stampe» (*LEN* III, p. 390).

⁵⁷ A Barbèra, da Bologna, 14 agosto 1862 (ivi p. 195). Sul *modus operandi* carducciano si rimanda alle riflessioni di Maria Grazia Accorsi, *Dalla Diamante ai Testi di Lingua*, in *Carducci e Bologna*, a cura di Gina Fasoli e Mario Saccenti, Bologna, Cassa di Risparmio, 1985, pp. 145-151 e Marco Veglia, *Preistoria di un metodo critico: Giosuè Carducci dal Poliziano alla Diamante* di G. Barbèra, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 299-311.

⁵⁸ Nel vivo dei lavori intorno all'edizione delle *Satire, rime e lettere scelte* di Benedetto Menzini, Carducci chiese a Barbèra di verificare l'eventuale presenza di poesie inedite presso la Laurenziana di Firenze (da Bologna, 23 agosto 1872; *LEN* VII, p. 298). La risposta non si fece attendere: «Il bibliotecario Anziani della Laurenziana disse non aver nulla d'inedito del Menzini. Suggerì di domandarne alla Riccardiana, e nulla d'inedito neppure lì. Il Milanese che è andato in un luogo e nell'altro, nella Riccardiana copiò il titolo di varie edizioni del Menzini, che stimo bene di mandarle» (da Firenze, 29 agosto 1872; C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1916). Cfr. anche *LEN* VII, p. 316 (a Barbèra, da Bologna, 9 settembre 1872).

⁵⁹ Giosuè Carducci, *Prefazione alle Rime di F. Petrarca sopra argomenti storici morali e diversi*, *EN* XI, pp. 123-184: p. 125. È lo stesso criterio indicato a Barbèra, che intendeva

Tuttavia, i limiti imposti dalla rapidità dell'esecuzione, dai ritmi incalzanti dettati da Barbèra,⁶⁰ dalla documentazione talvolta lacunosa e dalla indisponibilità dei materiali bibliografici (o dalla difficoltà nel reperirli) hanno determinato licenze e approssimazioni, con il rischio di contraddire la centralità assegnata al lavoro rigoroso sul testo da parte di Carducci, il quale si collocava «a mezza strada tra la vecchia tradizione erudito-umanistica e la nuova prospettiva filologica-storica».⁶¹ Occorre però specificare che questi risultati furono altresì condizionati dalle finalità di collana e dagli orientamenti ideologici del curatore, preoccupato, in un periodo storico decisivo, di porre in risalto i messaggi civili dei testi, 'piegando' quindi il rigore filologico a questo scopo.

Nel caso delle *Satire e poesie minori* di Alfieri, infrangendo l'articolazione tripartita per genere metrico (*Sonetti*, *Versi di altro metro*, *Epigrammi*) adottata nella *princeps* delle *Rime* (Kehl, 1789), Carducci ha ordinato i testi in quattro sezioni tematiche, secondo un *modus operandi* già valutato nel 1853 per il progetto di una silloge della lirica italiana ordinata in *Poesia morale*, *Storica*, *Religiosa*, *Umanitaria*, *Melica*.⁶² Mirando alla valorizzazione dei motivi principali della lirica dell'Astigiano, e facendosi guidare dal criterio del gusto, il curatore distingueva gli *Epigrammi*, le *Rime varie*, le *Rime di affetto* e quelle *Filosofiche e politiche*, in merito alle quali dichiarava

pubblicare i tragediografi greci tradotti da Felice Bellotti (le opere di Eschilo apparvero, nella *Diamante*, nel 1871). A Barbèra, propenso a ricorrere alle «edizioni milanesi curate dallo stesso Bellotti, e non credo che si richieda altro che cura nella revisione» (da Firenze, 28 settembre 1869; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1889), Carducci raccomandava l'uso della «edizione ultima con le ultime cure del traduttore» (da Bologna, 1° ottobre 1869; *LEN* VI, p. 106).

⁶⁰ «Intorno al Rossetti m'affido a lei: purché si possa metter mano dopo il Rosa immediatamente» (a Carducci, 19 settembre 1860; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1777); «Aspetto con desiderio il principio del Poliziano, e il principio del nuovo volumetto *Diamante*: Scelta di Poeti trecentisti da pubblicare insieme alle *Rime* di Cino: questo volumetto si potrà mettere alla stampa subito dopo il Rossetti» (4 gennaio 1861; *ivi*, 1780); «Dopo le *Poesie* di Cino, vorrei ch'Ella mi facesse il *Metastasio*: saranno 2 volumi, non è vero? Del Cino e del *Metastasio* mi mandi la dicitura del frontispizio perché vorrei in un prossimo cataloghetto annunziarli ai curiosi che sempre mi domandano: e nella collezione *Diamante* che cosa fa?» («Lunedì sera, 14 del 1861»; *ivi*, 1781).

⁶¹ Aurelio Roncaglia, *Carducci, il Medio evo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 115-140; p. 127.

⁶² *EN* I, pp. 63-72 (a Nencioni, da Celle, 29 o 30 settembre 1853). Cfr. Cantatore, «*Scelta, ordinata e annotata*», cit., pp. 243-248.

di avere «molto allargata la mano: solo le veramente mediocri rigettai: le accennanti a fatti ed avvenimenti [...] accolse tutte; anche dal *Misogallo*».⁶³ Di questa soluzione arbitraria, che alterava gli assetti testuali della *princeps* di Kehl e del *Misogallo* (da cui furono estrapolati un'ode, ventidue sonetti e altrettanti epigrammi) a vantaggio dei contenuti (in particolare, politico-civili), Carducci stesso si ravvide anni dopo, quando nel 1903, in occasione dell'edizione delle *Rime varie* procurata dalla casa editrice Paravia per il primo centenario della morte di Alfieri, consigliò di fondarsi sulla prima stampa (linea poi seguita nell'edizione critica curata da Francesco Maggini nel 1954).⁶⁴

Il prelievo di testi da più opere di uno stesso autore, assemblati in una macro-struttura rispondente agli obiettivi del curatore, è altresì alla base dell'antologia di Rossetti, in cui i componimenti sono articolati in quattro sezioni tematiche (tre nel progetto inizialmente illustrato a Barbèra),⁶⁵ *Poesie giovanili*, *Politiche*, *Varie*, *Religiose*, al fine di meglio porre in risalto, secondo Carducci, «il luogo che esse tengono nella storia del pensiero italiano e la popolarità che in tempi difficilissimi le accompagnò». ⁶⁶ Ma ciò va a scapito delle raccolte utilizzate: i *Versi* (Losanna, Bonamici, 1847) per le *Poesie giovanili*; il *Veggente in solitudine*, il salterio *Iddio e l'Uomo* e la silloge *Cracovia* (Losanna, Bonamici, 1847) per le *Poesie politiche*; nuovamente il *Veggente in solitudine* per le *Varie* e *Religiose* (queste ultime presentano testi

⁶³ Alfieri 1858, p. 15.

⁶⁴ Spiega Maggini che «il Carducci [...] aveva consigliato di fondarsi sull'edizione di Kehl; ma poiché non se ne trovava nessun esemplare, si ricorse alla ristampa del Molini; gli altri poi seguirono l'edizione del centenario» (*Introduzione*, in Vittorio Alfieri, *Rime*, edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, pp. ix-xxvii: la citazione alle pp. xix-xx). Sulle vicissitudini editoriali delle rime di Alfieri si vedano almeno Christian Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri (contributo alla storia e all'edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVI, n. 576, 1999, pp. 503-527 e Chiara Cedrati, *Introduzione*, in Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. v-lxvi. Cedrati rileva che l'edizione carducciana «evidentemente inaffidabile dal punto di vista filologico [...], è però indubbiamente significativa dal punto di vista interpretativo: l'operazione critica carducciana, evidente *in primis* nella prefazione e nella suddivisione del volume, trova un interessante sviluppo anche nei titoli apposti ai sonetti, che si configurano come una forma essenziale di commento» (ivi, p. XLIV).

⁶⁵ LEN II, p. 138 (da Pistoia, 18 settembre 1860).

⁶⁶ Rossetti 1861, p. LVIII.

desunti anche da *L'arpa evangelica* [1852] e da *Iddio e l'Uomo*).⁶⁷ Tripartita è invece l'edizione di Giusti, come quella dei *Versi editi ed inediti* pubblicata da Le Monnier (1852). Due prodotti editoriali che ambivano a restituire un *corpus* esaustivo e affidabile, caratterizzato da un'ampia diffusione manoscritta prima di approdare alla stampa: Felice Le Monnier, nell'Avvertenza, sottolineava la priorità assegnata al lavoro scrupoloso «che si ebbe di ricollazionare tutti i componimenti già stampati sui manoscritti originali, e di raccogliere ed ordinare gl'inediti»; mentre Carducci poneva in primo piano l'esigenza di riunire tutte le poesie «fin qui conosciute», potendo sì contare sulla base testuale lemonnieriana, ma con qualche licenza (a partire dai titoli delle tre sezioni e dalla disposizione dei testi).⁶⁸

Discutibile è l'operazione condotta sul volgarizzamento di Alessandro Marchetti del *De rerum natura*, avviato intorno al 1664 e, dopo una prolungata circolazione manoscritta, stampato postumo nel 1717, a Londra, per le cure di Paolo Rolli.⁶⁹ Nelle dense pagine introduttive, Carducci ripercorreva la storia del volgarizzamento e per ciascun libro predisponendo un breve sunto dei contenuti. A testo, il volume della Diamante accoglieva la lezione della stampa veneziana del 1768, fondata sull'autografo magliabechiano VII.215, messa a confronto con la *princeps*, le stampe del 1779 (Londra, Mackintosh), 1813 (Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani) e 1820 (Firenze, Molini), dalle quali prelevare la «sana lezione».⁷⁰ Si tratta di un'operazione coscientemente contaminatoria,⁷¹ che sottintende la mancanza di «un approfondito esame tanto dei testi a stampa come dei manoscritti», secondo Mario Saccenti, che nell'edizione del 1975 ha adot-

⁶⁷ Cfr. Mario Cimini, *Introduzione*, in Gabriele Rossetti, *Poesie*, ordinate da Giosuè Carducci, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 5-20: 14 (nota 14).

⁶⁸ *Giusti* 1860, p. III e Giuseppe Giusti, *Versi editi ed inediti*, edizione postuma ordinata e corretta sui manoscritti originali, Firenze, Le Monnier, 1852 [p. non numerata].

⁶⁹ Ne ripercorre le vicende Mario Saccenti, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 83-125.

⁷⁰ Giosuè Carducci, *Prefazione*, in *Di T. Lucrezio Caro Della natura delle cose libri VI volgarizzati da Alessandro Marchetti* [Marchetti 1864], aggiunte alcune rime e lettere del volgarizzatore, a cura di Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1864, pp. III-LXVII: p. IV. Cfr. *ENVI*, pp. 309-368.

⁷¹ «Ma pur troppo avviene delle lezioni quel che dei re: avviene delle riconosciute ufficialmente dalle potenze filologiche e tollerate dai popoli per abitudine, che tuttavia si reggono solo per la forza inerte della tradizione e devon poi al primo urto cadere: me ne sa male da vero per il principio d'autorità» (Marchetti 1864, p. XLIX).

tato come testo base la stampa del 1779, in linea di massima dipendente dal manoscritto magliabechiano VII.1355 (parzialmente autografo), che presenta uno stadio di elaborazione seriore rispetto al codice VII.215.⁷²

Sul piano peritextuale, comune a quasi tutti i volumi pubblicati da Carducci nella Diamante è l'assenza delle note esegetiche.⁷³ Fanno però eccezione le *Satire* di Salvator Rosa (1860), che hanno posto al curatore (e tuttora pongono) interrogativi tanto sulla definizione dei testi, caratterizzati da una complessa vicenda compositiva (la prima stampa, con il falso luogo di Amsterdam, è del 1694), quanto sulla interpretazione, data la fitta rete intertestuale che intreccia i versi rosiani alla tradizione classica e italiana. Carducci, che peraltro aveva erroneamente individuato la *princeps* nell'edizione del 1719 (sempre con l'indicazione di Amsterdam), si è misurato con il commento di Anton Maria Salvini (apparso nelle *Satire* del 1781, per i tipi livornesi di Masi), in ossequio alla riflessione metodologica formulata, anni dopo, nella *Prefazione* al Petrarca: «Dopo la intera e sicura conoscenza della storia del testo, chi prende a commentare un autore ha da conoscere e da esaminare tutto ciò che prima di lui è stato fatto intorno alla esposizione e illustrazione di quello».⁷⁴

Analoga ragione è sottesa alla presenza delle glosse nell'edizione di *Satire, rime e lettere scelte* di Benedetto Menzini (1874). È Carducci, nella missiva a Barbèra del 22 dicembre 1871, a proporre, per ciascuna satira, il riassunto e le note di commento, in parte di propria mano, in parte derivate dal confronto con la tradizione esegetica menziniana.⁷⁵ Non solo. Premura di Carducci è anche la definizione dei testi, trovandosi con le *Satire*, ancora in attesa di una sistemazione critica e un censimento esaustivo dei testimoni, di fronte a una situazione simile a quella del Rosa; anche i testi

⁷² Saccenti, *Lucrezio in Toscana*, cit., p. 109. Cfr. Mario Saccenti, *Nota al testo*, in Lucrezio, *Della natura delle cose*, traduzione di Alessandro Marchetti, a cura di Mario Saccenti, Torino, Einaudi, 1975 (ried. Modena, Mucchi, 1992), pp. xvii-xix: a p. xviii. Alla proposta testuale di Saccenti si è uniformata l'edizione per le cure di Denise Aricò, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 525-526.

⁷³ Su questo aspetto si veda Tissoni, *Carducci umanista*, cit., pp. 62-67.

⁷⁴ Carducci, *Prefazione alle Rime di F. Petrarca*, EN XI, p. 158. Sull'edizione delle *Satire, odi e lettere* di Rosa sia concesso il rimando a Stefania Baragetti, *Salvator Rosa e Giosuè Carducci: storia di un'edizione*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 5/II, 2020, pp. 119-144, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/14740>.

⁷⁵ LEN VII, pp. 72-73.

del Menzini, dopo una protratta circolazione manoscritta, furono pubblicati postumi (1718) con il falso luogo di Amsterdam.⁷⁶ Premesso che l'operazione carducciana si fonda sul raffronto contaminatorio tra sei testimoni disponibili (cinque stampe e un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bologna), e che la scelta della lezione da mettere a testo cade su quella che appare più attendibile agli occhi del curatore,⁷⁷ innegabile è la volontà, suffragata dall'avvertenza introduttiva alle satire («nuovamente emendate su più testi e illustrate con annotazioni scelte di vari commentatori»), di stabilire un testo sicuro pur lavorando su una tradizione parziale.⁷⁸ A ulteriore conferma del proposito di tentare una sistemazione critica, pur tra contraddizioni metodologiche, è l'impostazione tipografica della sezione satirica del volume, che ricorda quella messa a punto nell'edizione polizianesca: all'elenco dei testimoni collazionati e impiegati per il commento (dalla *princeps* all'edizione del 1788 per i tipi del livornese Masi) seguono i testi (preceduti da un breve cappello riassuntivo), gli apparati variantistici e una parca annotazione erudita e linguistica.

4. Alla costituzione del catalogo della Diamante contribuì anche Barbèra, che, monitorando le tendenze della industria editoriale e prediligendo quelle opere ritenute imprescindibili per la formazione dei lettori italiani, si pronunciava a favore o meno dei titoli avanzati da Carducci. Un esempio offre la missiva di quest'ultimo del 16 dicembre 1865, in cui si propongono l'edizione della *Iliade* tradotta da Monti e la raccolta dei *Poeti erotici del*

⁷⁶ Sulla necessità di definire la tradizione manoscritta delle *Satire* e di studiarle criticamente si veda Carlo Alberto Giorotto, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», vol. LVI, 2015, pp. 117-144.

⁷⁷ Per esempio, in merito al v. 232 della prima satira («Che se alle doghe del tuo capo agglomma») si legge nell'apparato variantistico: «Che se alle *doglie* del tuo capo... (A, Cr., L, Lon., N. [*Io tengo dover leggere doghe coll'UB, da che si parla di agglommare*]); sul v. 172 della seconda («Ma voi che sete pur dolci di sale»): «... che *siete dolci come il sale* (A, UB, Cr., L, N, Lon. [La lezione che ho accolta nel testo come sola ragionevole l'ho tolta da una variante che sola la edizione di N. reca]). E per il v. 153 della settima («Chi l'arca a terra e 'l santuario getta»): «Chi l'arca *atterra* e il santuario getta. (*Così tutti i testi a me noti; ma la necessità della emendazione introdotta nel testo è evidente*)» (*Satire, rime e lettere scelte di Benedetto Menzini* [Menzini 1874], Firenze, Barbèra, 1874, pp. 17, 44, 218).

⁷⁸ «Siamo andati lenti nelle *Satire*, ma ho raffrontato sei testi, e migliorata incredibilmente la lezione, che anche nelle edizioni citate era guasta per trascuranza» (a Barbèra, da Bologna, 19 agosto 1872; *LEN* VII, p. 291).

secolo XVIII.⁷⁹ Barbèra approvò il secondo titolo, rinunciando all'*Iliade* già pubblicata, nel 1861, nella Biblioteca nazionale di Le Monnier (avrebbe cambiato idea due anni dopo, quando nella Diamante fu accolta la versione montiana del poema).⁸⁰ L'episodio consente di aprire una parentesi sul confronto con Felice Le Monnier, in grado di condizionare la scelta dei titoli e la tempistica delle uscite; del resto, era lo stesso Barbèra ad ammettere di essere 'affetto' dalla «febbre che ho sempre di migliorare, ingrandire, estendermi per non rimaner al di sotto degli altri». ⁸¹ Una concorrenza, quella fra i due protagonisti del panorama editoriale fiorentino del Granducato prima e del Regno d'Italia poi, resa più accesa dalla condivisione di presupposti simili, che non sorprende dati i trascorsi lavorativi comuni (al servizio di Le Monnier per quattordici anni, Barbèra contribuì all'ampliamento della Biblioteca nazionale).⁸² Quest'ultima, istituita nel 1843, e la Diamante erano infatti accomunate dalla proposta di opere della tradizione italiana, senza limiti cronologici e accessibili a un ampio pubblico; dall'attenzione al genere delle traduzioni; dal coinvolgimento, nelle curatele, di letterari di primo piano; dalla finalità pedagogico-civile. Qualche esempio desunto dalla corrispondenza fra Carducci e Barbèra può dare conto della competizione fra due imprenditori del libro impegnati nella creazione di un pubblico nazionale, entro lo scenario di Firenze che allora era «il maggior centro propulsore di un'attività al tempo stesso economica ed educativa». ⁸³

⁷⁹ LENIV, pp. 271-272.

⁸⁰ «Io accetterei soltanto la proposta ch'Ella mi fa dei *Poeti erotici*, perché dell'*Iliade* ristampando l'edizione di LeMonnier si forma un volumetto di 700 pagine, ed è già troppo grave senza che vi aggiunga altro» (a Carducci, da Firenze, 19 dicembre 1865; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1851).

⁸¹ Ivi, 1801 (a Carducci, da Firenze, 22 dicembre 1861).

⁸² Barbèra, *Memorie di un editore*, cit., p. 54. Sulla Biblioteca di Le Monnier cfr. Cosimo Ceccuti, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, introduzione di Giovanni Spadolini, 16 tavole fuori testo, Firenze, Le Monnier, 1974 (ried. Milano, Luni, 2022), pp. 78-81, 159-178; Ermanno Paccagnini, *I classici della Le Monnier: la Biblioteca nazionale*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 175-234; Ilaria Macera, *La Biblioteca Nazionale di Felice Le Monnier. Un canone per una nuova nazione*, in *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 101-114.

⁸³ Vasoli, *Un editore fiorentino: Gaspero Barbèra*, cit., p. 22.

È l'obiettivo di battere sul tempo Le Monnier ad affrettare, nel 1859, la stampa delle *Poesie* del Giusti; confidando a Carducci che l'«avversario» ambiva a un progetto simile (pur avendo già pubblicato, nel 1852, i *Versi editi e inediti*), Barbèra avvertiva «più di prima la necessità di spinger questa mia edizioncina, e di raccomandarle di preparare la Prefazione per tempo. Io colla stampa, ella colla sua Prefazione, vediamo di fare il meglio che sia possibile, e la nostra edizione sarà sempre la benarrivata». ⁸⁴ E nel settembre dello stesso anno ribadiva di avere «bisogno assoluto di cominciare [...] la stampa di questo volumetto», suggerendo a Carducci di rivolgersi, per delucidazioni, a noti conoscitori dell'opera di Giusti, come Giovanni Frassi, curatore dell'*Epistolario*. ⁸⁵ Diversamente, il progetto su Cino da Pistoia e i poeti trecenteschi rischiò in un primo momento di naufragare; infatti, appreso che Enrico Bindi stava preparando l'edizione delle rime di Cino per Le Monnier, Barbèra ritenne preferibile «non fare per ora quell'autore, perché il Bindi ci fa un lavoro importante». ⁸⁶ Ma, di lì a poco, fu Carducci a fargli presente che dell'operazione del Bindi si parlava già dal 1847 (l'edizione vide la luce ben trentuno anni dopo, per il pistoiese Niccolai), e dunque a esortarlo a non desistere, anche a costo di modificare il piano iniziale; ⁸⁷ ora, queste rassicurazioni unite alla notizia che «da LeMonn. il lavoro non è cominciato neppure» convinsero Barbèra a rompere gli

⁸⁴ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1764 (missiva a Carducci recante l'anno [1859] e il giorno [mercoledì]).

⁸⁵ Ivi, 1767 (settembre 1859). Cfr. la missiva a Frassi, di fine maggio 1860 (*LEN* II, pp. 99-100).

⁸⁶ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1786 (a Carducci, da Firenze, 11 marzo 1861).

⁸⁷ «Del Cino trovo che ha ragione: nulla di meno mi spiace, non tanto per le rime di esso, quanto per la raccolta degli altri poeti trecentisti che avevo quasi ultimata; con molta cura, cercando da edizioni rare, confrontando varie lezioni, dando molte cose pochissimo conosciute. Insomma era un volumetto che avevo fatto proprio per amore dell'arte, e che credevo dovesse incontrar bene. Se in vece di Cino, si potesse mettere in principio un nome un po' famoso e stampare così la raccoltina, non Le celo che l'avrei molto caro. Il modo l'avrei (ma forse a Lei non piacerà per sue giuste ragioni), e sarebbe incominciare il volume con una scelta delle Rime di Dante. Il Cavalcanti non lo metterei qui, perché avrei caro che mi servisse a un altro volumetto delle migliori cose del duecento. Ci pensi anche Lei un poco. Nella Raccolta, oltre le cose rare dei minori, v'entra molta e rara e ricorretta poesia del Montemagno dell'Uberti del Sacchetti del Boccaccio ecc. Ora mi ricordo che il Bindi fin dal '47 è che promette questa edizione del Cino, e son 3 o 4 che mi fu detto che la doveva fare insieme col Fanfani» (da Bologna, 14 marzo 1861; *LEN* II, pp. 220-221).

indugi.⁸⁸ A decadere fu invece l'idea di pubblicare le lettere di Petrarca, stante la bontà dell'edizione in corso presso Le Monnier curata da Giuseppe Fracassetti: «ho avuto luogo, perché appunto fo all'Università il corso letterario sul Petrarca, di riscontrare il primo volume, son d'avviso che sia fatto benissimo: ed egli stampa anche le inedite, e promette la versione».⁸⁹ È di nuovo Carducci a consigliare il volume di *Tragedie, drammi e cantate* di Monti («con questo noi verremmo a dare la edizione sola compita, sola critica, che delle poesie originali del Monti abbia l'Italia»), aspirando sia a completare la stampa della produzione del letterato romagnolo, forse sulla falsariga della tendenza lemonnieriana all'*opera omnia* del singolo autore, sia a rimediare alle lacune dei cinque volumi delle *Prose e poesie* montiane uscite dai torchi del concorrente, che – osservava Carducci stesso – «non so come abbiano riscosso credito presso chi non è nuovo affatto alla critica e alla storia letteraria».⁹⁰ Ma a frenarlo, posticipando di tre anni la stampa, fu la prudenza di Barbèra, che, dopo i *Canti e poemi*, non riteneva strategico pubblicare nello stesso 1862 uno secondo titolo del medesimo autore: «le tragedie del Monti le vorrei dare di certo, e presto; ma ora subito non potrei, perché chi compra pare non ami due volumi dello stesso autore alla volta, e di cose non rare a trovarsi».⁹¹

La tensione sembrò stemperarsi dopo il 1865, quando l'eredità di Le Monnier fu raccolta dalla «Società dei successori Le Monnier»; è ciò che si evince dalle parole di Barbèra affidate a Carducci il 26 ottobre 1869, che commentano con serenità la notizia dell'avvio di una omonima Collezione Diamante promossa dalla nuova Società («cotesta concorrenza non

⁸⁸ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1787 (a Carducci, 15 marzo 1861). Il 30 marzo 1861 Barbèra annunciava l'intenzione di avviare nel mese di aprile il lavoro sulle *Rime* di Cino (ivi, 1789).

⁸⁹ A Barbèra, da Bologna, 12 dicembre 1861 (*LEN* II, p. 357). Segue la replica di Barbèra: «Quando le manifestai il pensiero sul Petrarca, non pensavo alla pubblicazione incominciata dal Fracassetti delle Lettere; appena considerata questa circostanza non esitai a deporre ogni idea sulle opere del Petrarca, e così non se ne parli più» (da Firenze, 15 dicembre 1861; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1800).

⁹⁰ A Barbèra, da Bologna, 14 giugno 1862 (*LEN* III, p. 163).

⁹¹ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1811 (a Carducci, 18 giugno 1862).

mi turba, e mi fa quasi ridere»), ed escludono che l'iniziativa possa essere riconducibile allo stesso Felice, «che ha voluto far la pace ora con me».⁹²

Contestualmente, la seconda metà degli anni Sessanta segnò l'inizio del lento declino della collaborazione di Carducci alla *Diamante*, e dunque del progressivo inaridimento del dialogo con Barbèra. Altre priorità avevano preso il sopravvento nello scrittoio dell'autore; *in primis* il desiderio di pubblicare i propri versi della stagione giambica.

L'edizione delle sue *Poesie* (1871) si inserì fra due progetti settecenteschi per la *Diamante*, i *Poeti erotici del secolo XVIII* (1868) e i *Lirici del secolo XVIII* (1871), rispettivamente approdati alle stampe dopo circa tre anni dai primi cenni rinvenibili nelle missive di Carducci.⁹³ Se da un lato queste due iniziative erano tese alla rivalutazione del Settecento poetico, ponendo in rilievo i debiti contratti dalla poesia civile ottocentesca nei confronti delle forme metriche di tradizione arcadica (del resto, lo stesso Carducci aveva travasato i temi di impegno socio-politico negli schemi della lirica anacreontico-galante, come nell'inno *A Satana*), dall'altro entrambe richiesero una gestazione lunga, dati l'alto numero di autori antologizzati e il tempo necessario al curatore e all'editore per reperire le edizioni di riferimento.⁹⁴ Ma non furono soltanto queste le cause della dilatazione dei tempi: mentre Barbèra sollecitava la prefazione ai *Lirici*, Carducci premeva per l'uscita delle sue *Poesie*, volutamente differita dall'editore per esortarlo a concludere il volume per la *Diamante*.⁹⁵ Tuttavia, la scomparsa del figlioletto Dante

⁹² Ivi, 1891.

⁹³ *LEN* IV, pp. 271-272; VI, pp. 84-86 (a Barbèra, da Bologna, 16 dicembre 1865 e 5 luglio 1869). Gli *Annali bibliografici* registrano che i *Lirici* furono «commercialmente [...] un affare disgraziato» (p. 336).

⁹⁴ Cfr. le missive di Barbèra a Carducci, del 28 maggio 1869 («per il volumetto dei *Poeti erotici* mi trovo imbarazzato molto a procurarmi le edizioni citate. Farò nuove indagini, e poi finirò per far copiar tutto, se Ella non ha modo di venirmi in aiuto»; C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1859), e di quest'ultimo all'editore, da Bologna, del 24 ottobre 1869 («Per i lirici io ho scorso ben 38 fra volumi e volumetti, senza contare i fascicoli; e avanti di mettere insieme quell'indice, che par sì facile cosa, oh quanto tempo ci è voluto, e quanti mutamenti, e quante cure, e quante gite alle biblioteche!»; *LEN* VI, p. 113). Sulle due antologie: Tognarelli, *Le prefazioni di Carducci ai Poeti erotici e ai Lirici del Settecento*, cit., pp. 65-75.

⁹⁵ «[...] io la prego di non lasciarmi più lungamente in tronco colla Prefazione ai *Lirici*; la qual cosa mi addolora, vedendo nello stesso tempo che Ella vuole che solleciti la stampa dei suoi Versi. Questo ben volentieri si fa; ma sarebbe pure equità che Ella mi liberasse il

(preceduta, nello stesso 1870, dalla morte della madre Ildegonda) gettò l'autore in una «grande afflizione d'animo», in un «gran disgusto della vita, che mi lascia il cuore e la mente».⁹⁶ Alla *impasse* emotiva di Carducci, incapace di attendere con assiduità alla *Diamante* ma trepidante di pubblicare le *Poesie*, sigillo improcrastinabile ad una fase tormentata della propria vita pubblica e privata, corrispondeva, per Barbèra, la priorità assegnata alla collana e al progetto di un giornale di critica letteraria, con lo scopo di affidarne la direzione a Carducci; progetto poi convertito in una testata politica fondata nel settembre 1870 («L'Italia nuova»), ma ceduta dopo meno di un anno con ingenti danni economici.⁹⁷

Al di là delle tormentate vicende editoriali delle due sillogi settecentesche, il graduale deterioramento dei rapporti fra Carducci e Barbèra affondava le radici nello scarto fra l'esigenza dell'editore di avere pronti i volumi nel più breve tempo possibile, così da soddisfare la richiesta dei lettori, e la difficoltà del curatore di adeguarsi ai ritmi pressanti della industria editoriale, nonché di rispettare i limiti del formato della *Diamante*, che ai suoi occhi erano un vero e proprio «tormento».⁹⁸ Pertanto, i ritardi accumulati nelle consegne furono tra le cause principali dei malumori di Barbèra:

Mi dà molto pensiero il gran ritardo nel lavoro del Petrarca. Se Ella non crede di aver maggior tempo da dare a questo lavoro, sarebbe meglio rinunziarvi. Se poi crede di poter lavorarvi con assiduità, non desidero di meglio che proseguire.

Lasciando da parte per ora il Petrarca, non crede di avermi trascurato soverchiamente per la Prefazione dei Lirici? E quante volte le raccomandavo di non estendersi tanto nelle Prefazioni per non farmi dei volumi che all'occhio e alla mia borsa erano incresciosi?⁹⁹

volume dei Lirici» (a Carducci, da Firenze, 12 ottobre 1870; C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1901); «ma perché debbo io correre, posporre altri lavori, per affrettare le *Poesie*, mentre la Prefazione mi si fa sospirare? Dico il vero, e lo dico schietto: questa mi pare un'ingiustizia, che mi mortifica e mi addolora» (da Firenze, 8 gennaio 1871; *ivi*, 1902).

⁹⁶ A Barbèra, da Bologna, 7 gennaio 1871 (*LEN* VI, p. 283).

⁹⁷ Sul progetto giornalistico di Barbèra: C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1896, 1899, 1903, 1904 (a Carducci, da Firenze, 4 febbraio e 6 giugno 1870, 24 gennaio e 28 marzo 1871) e *LEN* VI, 178-180 (a Barbèra, da Bologna, 25 febbraio 1870).

⁹⁸ A Barbèra, da Bologna, 30 agosto 1868 (*LEN* V, p. 253).

⁹⁹ C.C., *Corrispondenti*, VIII 10, 1879 e 1902 (da Firenze, 9 gennaio 1869 e 8 gennaio 1871).

Un ruolo non indifferente assumevano anche le divergenze di opinioni sull'edizione del *Canzoniere*. Rilevante è la missiva di Barbèra del 18 febbraio 1867, che, a quasi un decennio dall'apertura del cantiere petrarchesco, proponeva una soluzione per condurre in porto il progetto ormai singultante:

Invece penso sempre al Petrarca. Ella potrebbe in 6 mesi darmi il commento di cui si parlò una volta, e io lo prenderei in 3 mandate, sulle quali darei acconti da stabilirsi. Il commento che ho bisogno io, sarebbe cosa per lei non ardua: scelto il fiore del comm[ento] del Leopardi aggiungerne uno di suo, estetico; ché un lavoro come il Poliziano sarebbe tropp'alto per lo scopo che mi prefiggo pubblicando le Rime del Petrarca, e il commento del Leopardi è troppo piccola cosa. Desidero un Petrarca per i giovani e non per i letterati. Ma già Ella mi avrà inteso benissimo.¹⁰⁰

Barbèra immaginava un'edizione per il pubblico giovanile, corredata di un commento che accogliesse gli apporti critici di Carducci e tenesse conto soltanto del lavoro esegetico di Leopardi (pubblicato nel 1826 da Antonio Fortunato Stella); dunque un compromesso fra l'esigenza di ultimare quanto prima e il disegno iniziale di un commento *cum notis variorum*. Ma secco fu il rifiuto del poeta («come vuol Lei, io non lo voglio fare»), che rinnovò l'idea di «un lavoro nuovo, raccolto il meglio dei lavori vari, con qualcosa di più; un lavoro insomma come Le suggerii nel '60», pur ammettendo l'impossibilità di realizzare una prefazione di ampio respiro, come quella del Poliziano, a fronte dei limiti di spazio imposti dall'editore.¹⁰¹

A queste motivazioni se ne aggiungeva una terza, ovvero il desiderio dello stesso Carducci di affermarsi, nella casa editrice, non solo come curatore, ma anche come autore, nella fase cruciale in cui, sul piano poetico, l'impeto giambico, esaurendosi, lasciava spazio alla sperimentazione barbara. Andarono in porto due titoli poetici (le *Poesie*, sopramenzionate, e la plaquette delle *Primavere elleniche*, 1872), ma non altrettanto accadde per la prosa critica carducciana, che non trovò spazio autonomo nel catalogo di Barbèra. Si tratta probabilmente di una strategia dell'editore, a cui premeva tenere distinti, agli occhi del pubblico, il Carducci autore (inteso

¹⁰⁰ Ivi, 1858. Cfr. *Lettere di Gaspero Barbèra*, cit., pp. 257-258.

¹⁰¹ Vd. le missive a Barbèra, da Bologna, 21 maggio 1867 (*LEN* V, p. 116) e 29 luglio 1869 (*LEN* VI, p. 94).

soltanto come poeta) e il Carducci prosatore per la sola Diamante; infatti, quest'ultimo rimproverava all'editore di non reputare convenienti «a sé, i lavori miei, se non quelli spesi intorno alle edizioni Diamante». ¹⁰² Ma non va altresì esclusa la prudenza di Barbèra, che forse intendeva contenere l'intemperanza ideologica di Carducci, spesso riversata in prose polemicamente accese. Orienta in questa direzione il fatto che nell'imperversare delle passioni civili e accademiche, alimentate dalla questione romana, fu decisivo l'intervento di Barbèra, conoscente del ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio, nel revocare il trasferimento di Carducci a Napoli, per ragioni disciplinari. Al termine della vicenda, Barbèra cercò di ricondurre il poeta a più miti consigli:

La politica militante non è per lei: ella ha altri ufficii nobilissimi da esercitare: lasci le lotte politiche a chi non ha avuto il dono di una bella intelligenza da esercitare a beneficio dei proprii concittadini, ed allora il suo animo avrà meno occasioni di turbarsi. ¹⁰³

Alla chiusura di Barbèra ai titoli in prosa, Carducci rispose rivendicando la propria autonomia: il 7 gennaio 1871 riferì che da circa un anno Chiarini lo esortava a pubblicare una raccolta di propri scritti per il livornese Vigo. Forse Carducci desiderava soltanto informare del progetto, che peraltro riuniva alcune prove già apparse per i tipi di Barbèra; forse voleva sondare di nuovo la disponibilità dell'editore, come farebbe intendere l'affermazione che sigilla la notizia: «se Ella non è contenta, non se ne farà nulla». ¹⁰⁴ Ma Barbèra lasciò cadere nel vuoto il discorso: «sapere ch'Ella prepara un volume di Prose per altri, e mi prende la Prefazione del Poliziano, dal quale neppur oggi ho recuperato tutte le spese, è cosa che mi addolora». ¹⁰⁵ Non stupisce dunque l'annuncio, due anni dopo, del volume di *Studi letterari* in preparazione per Vigo (1874) e della raccolta di *Nuove poesie* per l'imolese Paolo Galeati, né la ritrosia di Barbèra agli estremi tentativi di collabora-

¹⁰² LEN VIII, p. 115 (da Bologna, 27 gennaio 1873).

¹⁰³ Da Firenze, 4 febbraio 1870 (C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1896). Sulla vicenda si veda lo scambio di lettere tra Carducci e Barbèra: LEN V, pp. 152-154, 159-161, 163, 165-166 e C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1863, 1864, 1865, 1866.

¹⁰⁴ LEN VII, p. 285.

¹⁰⁵ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1902 (da Firenze, «8 del 71»).

zione avanzati da Carducci.¹⁰⁶ All'idea di pubblicare il volume di *Saggi e bozzetti critici*, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe ospitato, fra gli altri, i saggi introduttivi alle *Versioni poetiche* di Monti e alle *Poesie* di Giusti e di Rossetti, l'editore oppose l'incoerenza di riproporre testi già noti al pubblico: «siffatte pubblicazioni non incontrano abbastanza il genio dei lettori; i quali si vedono presentare sotto un'altra forma ciò che lessero pochi anni prima. In Italia non abbiamo per ora lettori così numerosi e nuovi da moltiplicare siffatte ristampe».¹⁰⁷ Anche la soluzione di dare alle stampe il saggio di commento del *Canzoniere*, in preparazione dal 1860, si scontrò con il diniego di Barbèra (contrario a «una pubblicazione staccata e di occasione»), che può darsi non ritenesse più convenevole investire su un autore inaffidabile sul piano organizzativo e ormai in contatto con altri editori.¹⁰⁸

Entro questo scenario, l'edizione delle *Satire, rime e lettere scelte* di Menzini (1874), in corso d'opera dal 1871, uscì senza l'introduzione di Carducci; i continui ritardi di quest'ultimo costrinsero Barbèra a prendere una decisione risolutiva, comunicata nell'ultima missiva indirizzata al poeta:

Poiché vedo con dolore ch'Ella è sordo alle mie preghiere e a quelle del mio figlio Pierino, per terminare il Menzini, voglia aver almeno la bontà di rimandarmi le bozze come si trovano, ed io farò compiere il lavoro da

¹⁰⁶ LEN VIII, p. 118 (da Bologna, 27 gennaio 1873). Nella stessa missiva Carducci rimproverava a Barbèra di avere respinto i discorsi *Sullo svolgimento della letteratura nazionale*, derivati dalle lezioni del 1868-1871 e apparsi per la prima volta nella raccolta di *Studi letterari*. Cfr. LEN VI, pp. 124-125 (da Bologna, 6 dicembre 1869: «Mi dica franchissimamente se l'idea Le arride») e C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1893 (da Firenze, 7 dicembre 1869): «Ella sa con quanto piacere accolga le cose sue: pure la stampa delle sue Lezioni non mi accomoderebbe, perché sono inceppato dai molti lavori che ho, e poi, come dice lei benissimo, non saprei in quale delle mie Collezioni collocare le sue due Lezioni che formeranno un opuscolo. Meglio è che le dia all'«Antologia» o alla «Rivista Europea» del DeGubernatis».

¹⁰⁷ C.C., Corrispondenti, VIII 10, 1917 (da Firenze, 1° febbraio 1873). Nel 1876, presso l'editore Vigo, uscirono i *Bozzetti critici e discorsi letterari*.

¹⁰⁸ Ivi, 1922 (da Firenze, 25 novembre 1873). Fu Barbèra a confessare a Carducci che «con mio profondo e non recente dolore, vedo che il suo tempo lo dà più volentieri ad altri che a me» (da Firenze, 1° maggio 1872; ivi, 1912), e a fargli presente che «gli indugii soverchi nuocciono alla Diamante che da più anni languisce per mancanza di alimento nella pubblicazione, e il pubblico mi domanda il perché di tanta distanza da una pubblicazione all'altra» (da Firenze, 22 agosto 1872; ivi, 1915).

un letterato di qui. Il volume non avrà il nome di chi ha curato la edizione, e la Prefazione sarà una breve vita dell'Autore cavata da qualche biografia edita.¹⁰⁹

Così fu. L'edizione uscì con il corredo della seguente nota:

Il presente volumetto esce in luce assistito da uno dei più valenti letterati d'Italia, il quale ne curò con molto amore l'edizione, scelse dai copiosi commenti alle satire del Menzini il fiore delle dichiarazioni, altre ne aggiunse di suo, e lo corredò di una sobria scelta di lettere. Le molte occupazioni gl'impedirono poi di illustrarlo con uno di quei lavori sulla vita e le opere, e specialmente sulle satire del Poeta, che egli sa fare con tanto onor suo e delle lettere nostre.¹¹⁰

Se dunque poteva definirsi chiuso il dialogo con Barbèra, a cui di lì a poco si sarebbe sostituito il lungo (e proficuo) confronto con Nicola Zanichelli (a cui Carducci affidò la sistemazione della sua produzione poetica e in prosa, nei venti volumi *ne varietur* delle *Opere*, 1889-1909), non altrettanto poteva dirsi per il ricordo delle imprese editoriali compiute per la Diamante, che affiora ne *Il libro delle prefazioni* (1888), edito su proposta del periodico «Capitan Fracassa», con il consenso dell'autore che ne aveva firmato l'introduzione (*Il libro* proponeva un saggio rappresentativo degli scritti introduttivi di Carducci alle edizioni della Diamante). Qui, a distanza di circa trent'anni, Carducci rievocava la propria esperienza formativa 'alla bottega' di Barbèra, dove era incaricato di «curare la correzione filologica

¹⁰⁹ Ivi, 1924 (da Firenze, «6 del 1874»). A questa soluzione l'editore approdò dopo numerosi solleciti: «Dunque spero che [...] la sua Prefazione non si farà molto aspettare» (da Firenze, 22 agosto 1872; ivi, 1915); «per la Prefazione si ricordi che io la prenderò come la manderà, ma se fossero anche pochissime pagine io mi contenterò lo stesso, anche per pubblicare un volumetto della Diamante e dar segno di vita in questa Collezione» (da Firenze, 21 aprile 1873; ivi, 1918); «io aspetterò tutto l'anno corrente per vedere se il Menzini sarà compiuto; se non lo fosse, il 1° gennaio, se sarò vivo, prenderò un partito, o di distruggere lo stampato, o di farlo compiere da altri» (da Firenze, 29 giugno 1873; ivi, 1920). Ma negli *Annali bibliografici* la causa è attribuita allo stato di salute di Barbèra, che «perdendo ogni speranza di guarigione si chiudeva in una desolata malinconia che gl'impediva di pensare a nuove imprese editoriali. Allora il figlio Piero si recò a Bologna, vide il Carducci, lo informò della dolorosa condizione del padre, e fu deciso che il volumetto menziniano si pubblicherebbe senza la prefazione del Carducci» (p. 400).

¹¹⁰ *Menzini* 1874, p. XIX.

e tipografica del testo, annotare dove occorresse, far le prefazioni».¹¹¹ Di fatto, l'attività svolta per la Diamante, che raggiunse il vertice della produttività nella prima parte degli anni Sessanta (nei «begli anni [...] vissuti in pacifica e ignota solitudine tra gli studi e la famiglia»),¹¹² fu, per Carducci, uno snodo fra le prime esperienze antologiche e quelle della maturità (dalle *Lettere italiane* alla direzione, nel 1889, della sansoniana Biblioteca scolastica di classici italiani); fu un'occasione di incremento delle proprie competenze filologico-linguistiche ed esegetiche. Tuttavia, questi dati non possono prescindere dal sodalizio con Barbèra, ovvero dalla condivisione di una comune missione educativa e civile che ha unito due nomi di primo piano del nascente sistema culturale della nazione, precorritori di figure professionali che avrebbero conseguito una compiuta definizione nel passaggio fra Otto e Novecento: l'editore protagonista a capo di una realtà produttiva culturale e il letterato editore impegnato a imprimere, nel sistema librario, la propria idea di letteratura.

Riferimenti bibliografici

Annali bibliografici e catalogo ragionato delle edizioni di Barbèra, Bianchi e Comp. e di G. Barbèra con elenco di libri, opuscoli e periodici stampati per commissione (1854-1880), Firenze, Barbèra, 1904.

Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci, Atti del Convegno di Bologna, 11-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, con la collaborazione di Maria Grazia Accorsi, Elisabetta Graziosi, Anna Luce Lenzi, Anna Zambelli, Padova, Antenore, 1988.

Carducci filologo e la filologia su Carducci, Atti del Convegno di Milano, 6-7 novembre 2007, a cura di Michele Colombo, Modena, Mucchi, 2009.

Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, con la collaborazione di Stefania Baragetti e Virna

¹¹¹ Giosuè Carducci, *Prefazioni*, in *Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001, pp. 53-59: p. 56 (è la prosa introduttiva a Giosuè Carducci, *Il libro delle prefazioni*, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. III-XIII).

¹¹² Giosuè Carducci, *Raccoglimenti*, EN XXIV, pp. 49-62: p. 56.

- Brigatti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012.
- Di T. Lucrezio Caro Della natura delle cose libri VI volgarizzati da Alessandro Marchetti*, aggiunte alcune rime e lettere del volgarizzatore, a cura di Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1864.
- Giosuè Carducci prosatore*, Atti del XVII Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi", Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2016, a cura di Paolo Borsa, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari, Milano, Università degli Studi, 2019.
- Le poesie di Giuseppe Giusti*, con un discorso sulla vita e sulle opere dell'autore, Firenze, Barbèra, Bianchi e C., 1860.
- Le poesie liriche di Vincenzo Monti*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1858.
- Lettere di Gaspero Barbèra tipografo editore (1841-1879)*, pubblicate dai figli, con introduzione di Alessandro D'Ancona, Firenze, Barbèra, 1914.
- Poesie di Gabriele Rossetti*, ordinate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1861.
- Poesie di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859.
- Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordinate da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1862.
- Satire e poesie minori di Vittorio Alfieri*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1858.
- Satire, rime e lettere scelte di Benedetto Menzini*, Firenze, Barbèra, 1874.
- Maria Grazia Accorsi, *Dalla Diamante ai Testi di Lingua*, in *Carducci e Bologna*, a cura di Gina Fasoli e Mario Saccenti, Bologna, Cassa di Risparmio, 1985, pp. 145-151.
- Vittorio Alfieri, *Rime*, edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- Stefania Baragetti, *Salvator Rosa e Giosuè Carducci: storia di un'edizione*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 5/II, 2020, pp. 119-144 (<https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/14740>).
- Gasparo Barbèra, *Memorie di un editore pubblicate dai figli*, Firenze, Barbèra, 1883.
- Francesco Bausi, *L'edizione polizianesca di Giosue Carducci (1863)*, «Per Leggere», n. 13, 2007, pp. 307-336.
- Come lavorava Carducci. Le postille autografe all'edizione Nannucci delle*

- Stanze del Poliziano, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, cit., pp. 9-32.
- Andrea Bontempo, «Veramente e belle e utili e civili»: Carducci e le Poesie (1861) di Gabriele Rossetti, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit., pp. 31-61.
- Riccardo Brusagli, *Una collana per l'«universale de' lettori»: Carducci, Barbèra e la Diamante*, «Rara volumina», n. 1, 2013, pp. 51-73.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017 (ed. rivista e ampliata rispetto alla prima [1995] e alla seconda [2003]).
- Lorenzo Cantatore, «Scelta, ordinata e annotata». *L'antologia scolastica nel secondo Ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Modena, Mucchi, 1999.
- Il Petrarca di Carducci. Cronistoria di un commento scolastico*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 237-249.
- Milva Maria Cappellini, *Gasparo Barbèra. Un tipografo-editore nel Risorgimento*, in Milva Maria Cappellini, Aldo Cecconi, Paolo Fabrizio Iacuzzi, *La rosa dei Barbèra. Editori a Firenze dal Risorgimento ai Codici di Leonardo*, a cura di Carla Ida Salviati, presentazione di Paolo Galluzzi, Firenze, Giunti, 2012, pp. 15-85.
- Giosuè Carducci, *Il libro delle prefazioni*, Città di Castello, Lapi, 1888.
- Opere. Edizione Nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll.
- Lettere. Edizione Nazionale*, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll.
- Confessioni e battaglie*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001.
- Cosimo Ceccuti, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, introduzione di Giovanni Spadolini, 16 tavole fuori testo, Firenze, Le Monnier, 1974 (ried. Milano, Luni, 2022).
- Alfredo Cottignoli, *Carducci editore e critico del Monti*, in *Carducci critico e la modernità letteraria. Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi*, con Appendice documentaria, Bologna, Clueb, 2008, pp. 5-17.
- Christian Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri (contributo alla storia e all'edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVI, n. 576, 1999, pp. 503-527.
- Carlo Alberto Girotto, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», vol. LVI, 2015, pp. 117-144.
- Giuseppe Giusti, *Versi editi ed inediti*, edizione postuma ordinata e corretta

- sui manoscritti originali, Firenze, Le Monnier, 1852.
- Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008.
- Lucrezio, *Della natura delle cose*, traduzione di Alessandro Marchetti, a cura di Mario Saccenti, Torino, Einaudi, 1975.
- Ilaria Macera, *La Biblioteca Nazionale di Felice Le Monnier. Un canone per una nuova nazione*, in *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 101-114.
- Alessandro Marchetti, *Della natura delle cose di Lucrezio*, a cura di Denise Aricò, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- Federica Marinoni, «Volo col pensiero e col desiderio intorno a quei volumetti». *Giosue Carducci e la Collezione Diamante*, in *Non bramo altr'esca. Studi sulla casa editrice Barbèra*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2013, pp. 73-118.
- Ermanno Paccagnini, *Carducci antologista*, in *Carducci filologo e la filologia su Carducci*, cit., pp. 83-115.
- I classici della Le Monnier: la Biblioteca nazionale*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 175-234.
- Emilio Pasquini, *I testi di lingua nel secolo XIX e la serie bolognese degli «Inediti o rari»*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 279-297.
- Aurelio Roncaglia, *Carducci, il Medio evo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 115-140.
- Mario Saccenti, *Lucrezio in Toscana. Studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki, 1966.
- Francesco Sberlati, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio, 2011.
- William Spaggiari, *Carducci e la Scuola storica: intorno a Parini*, in *Carducci. Letteratura e storia*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 69-94.
- Maria Gioia Tavoni, *Carducci e Barbèra fra lettere editte e inedite*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Atti del Convegno internazionale di Bologna, 23-26 maggio 2007, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 281-292.

Roberto Tissoni, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 47-113.

Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca), edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993.

Chiara Tognarelli, *Un tempo migliore. Saggio sul Carducci giovane*, presentazione di Marco Santagata, Lucca, Pacini Fazzi, 2017.

Le prefazioni di Carducci ai Poeti erotici e ai Lirici del Settecento, in *Maestra ironia. Saggi per Luca Curti*, a cura di Francesca Nassi e Antonio Zollino, Lugano, Agorà & Co., 2018, pp. 65-75.

«*Su la soglia dell'opera*». *Carducci prefatore delle proprie raccolte poetiche*, in *Giosuè Carducci prosatore*, cit., pp. 329-360.

Cesare Vasoli, *Un editore fiorentino: Gaspero Barbèra*, in *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, Atti del Convegno, Gabinetto Scientifico Letterario di G.P. Vieusseux, 13-15 novembre 1981, a cura di Ilaria Porciani, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Olschki, 1983, pp. 21-41.

Marco Veglia, *Preistoria di un metodo critico: Giosuè Carducci dal Poliziano alla Diamante di G. Barbèra*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 299-311.

“Scrittori di libri” nell’editoria del Novecento
Virna Brigatti

Per avviare la riflessione proposta, può essere funzionale partire dalle premesse poste da una recente storia della letteratura italiana contemporanea, pubblicata nel 2022 a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora:

Così come Contini sosteneva che addirittura un’edizione critica è solo un’ipotesi di lavoro, allo stesso modo si può sostenere che anche una storia letteraria, per quanto impostata col massimo rigore scientifico possibile, è sempre un’ipotesi di lettura del nostro passato. E frutto di un’ipotesi, e dunque proposta critica, è il primo passo di una storia letteraria: la periodizzazione. *Letteratura italiana contemporanea* è incentrato sul Novecento e si estende fino ai giorni nostri. Questa architettura si basa su una convinzione precisa [...]: quella che porta a leggere l’inizio del XX secolo come un momento di svolta, in cui cambia l’immaginario collettivo e conseguentemente mutano forme e contenuti della letteratura.¹

¹ Beatrice Manetti, Massimiliano Tortora, *Introduzione*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022, p. 15. Ancora: «Narrativa e poesia reagiscono più o meno contemporaneamente alla rivoluzione epistemologica che scuote il mondo occidentale all’inizio del Novecento (ivi, p. 16).

Come abitualmente propongono le storie letterarie, anche qui la periodizzazione è introdotta alludendo alle principali mutazioni dell'ordine storico-politico ed economico, filosofico e scientifico-tecnologico, sociale, educativo ed etico, nonché comunicativo e – in quest'ultima componente – l'attenzione è portata alle strutture della trasmissione dell'informazione e della conoscenza.² Tra queste si collocano anche le attività legate alla produzione e diffusione del libro, via via affiancate in modo sempre più integrato dalla stampa periodica, dalla radio, dal cinema, dalla televisione e dal sistema mediatico che a fine XX secolo ha affrontato la cosiddetta rivoluzione digitale.

Tra le molte ragioni, dunque, che giustificano il riconoscimento di una identità storica novecentesca, le trasformazioni dell'editoria libraria e del rapporto dell'autore letterario con i meccanismi di tale struttura produttiva, consentono di interrogare ulteriormente ciò che da questo punto di vista può essere considerato specifico di questo periodo.

Nel percorso qui proposto si terrà in considerazione il rapporto con ciò che viene prima, a cui sarà dedicata una preliminare attenzione, escludendo invece programmaticamente il rapporto con ciò che viene dopo, ossia il mondo digitale.³

Che sia efficace e funzionale una periodizzazione che ritagli il Novecento come secolo e che questo riveli alcune sue proprie peculiarità è confermato da una altrettanto recente pubblicazione del 2021, cioè *Il Novecento dei libri* di Irene Piazzoni; qui la studiosa – storica dell'editoria contemporanea e di storia del giornalismo – parte dall'assunto «che il Novecento dei libri coincida con il secolo nella sua interezza» e rintraccia

² Da questo punto di vista è interessante notare come Manetti e Tortora facciano riferimento all'accesso alla *scrittura* (anche professionale) e non, come abitualmente, alla lettura: «L'alfabetizzazione di massa, l'emancipazione delle donne, lo sviluppo del mercato editoriale hanno permesso l'accesso alla scrittura, e la possibilità di praticarla professionalmente, a categorie che fino a quel momento ne erano state escluse» (ivi, p. 17).

³ Il sistema della comunicazione digitale giunge a una prima fase di maturazione solo con i primi anni 2000 pur avendo preso avvio nei decenni precedenti, e non rappresenta una specificità del sistema editoriale novecentesco, in particolare se considerato in rapporto all'aspetto che sarà al centro del presente discorso, cioè la produzione del libro: i processi di lavorazione dei libri completamente in digitale infatti si consolidano, almeno in Italia, nei primi dieci anni del XXI secolo.

dalla sua prospettiva le «ragioni dirimenti per sostenerlo».⁴ Una prevale su tutte e le contiene:

Il Novecento dei libri è stato il secolo dell’editore. Al di là dell’importanza della figura, molto si deve alla coscienza e alla rivendicazione di questa importanza, all’autorappresentazione e talora all’apologia che gli editori hanno fatto di se stessi. Ne è alle radici un nesso tra intellettuali ed editoria: un punto fermo, come è noto, nel Novecento dei libri. In tutta l’Europa l’alba del Novecento assiste alla nascita degli intellettuali in quanto ceto che si autoriconosce come tale.⁵ E che nel farlo sceglie, prima dei polverosi e bolsi anfratti della cultura “ufficiale”, accademica, “istituzionale” – poi saranno colonizzati anch’essi – le più vivaci, visibili e raggiungibili ribalte delle riviste, dei quotidiani e delle redazioni editoriali, dove fare “movimento”, dove smuovere le acque, dove trovare occasioni di guadagno.⁶

⁴ Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell’editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, p. 12.

⁵ L’intellettuale infatti «può essere definito come un uomo o una donna che non abbia necessariamente un regolare percorso di studi alle spalle, ma che, indipendentemente dalla classe o dallo strato sociale di appartenenza, svolga nella società una funzione pubblica come autore o mediatore di prodotti culturali e prenda posizione su temi di ordine politico. Sebbene all’interno di ogni società dell’età antica o dell’epoca moderna si possano identificare individui variamente definiti nei secoli *uomini di lettere, poeti, artisti, clerics, scrittori, savants, letterati*, le cui responsabilità o attività sono assimilabili a quelle dell’intellettuale contemporaneo, la storiografia è concorde nel far coincidere la comparsa del sostantivo *intellectual* e la nuova consapevolezza di categoria, che si traduce in un’azione collettiva» (Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 10). Si veda anche Gabriele Turi, *L’intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano*, in *La mediazione editoriale*, a cura di Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000, pp. 63-80: «Le memorie di Attilio Vallecchi, di Angelo Fortunato Formiggini, di Valentino Bompiani o di Giulio Einaudi, così come le testimonianze di Giuseppe Prezzolini e di altri intellettuali, sono indice di una consapevolezza del proprio ruolo diversa da quella dei tipografi e degli editori ottocenteschi. Non descrivono i risultati di una attività economica – come fece almeno in parte Gaspero Barbèra nel 1883 –, ma presentano gli editori come intellettuali o come persone preoccupate soprattutto di obiettivi culturali o civili. [...] assunzione da parte degli intellettuali, nel corso del ’900, di un nuovo ruolo all’interno del mondo editoriale, destinato a durare a lungo, almeno fino ai nuovi processi di sviluppo e di concentrazione industriale del settore negli anni ’70» (ivi, p. 64).

⁶ Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 19.

Inoltre, ricorda Piazzoni, «Sono gli intellettuali a coniare l'espressione di editore "protagonista"»⁷ ed è precisamente nel quadro storico di questa trasformazione del sistema della mediazione editoriale che Gian Carlo Ferretti, uno dei maggiori studiosi della storia dell'editoria letteraria del secolo scorso, non solo ha fornito la sistematizzazione teorica del concetto di *editore protagonista*, ma ha anche identificato la categoria concettuale dell'*intellettuale editore*.⁸ A partire da questi presupposti è poi ormai divenuta imprescindibile la categoria storico-ermeneutica del *letterato editore*, utilizzata invece da Alberto Cadioli per definire i ruoli e le funzioni di molti autori del Novecento.

Come osserva infatti Cadioli:

Le riflessioni suscitate dal rapporto che si instaura tra letteratura e mondo editoriale assumono dunque un particolare significato quando ci si interroga sulla scelta degli scrittori e dei critici, degli uomini di lettere in senso lato, di intervenire in prima persona nei processi produttivi dell'attività editoriale.⁹

La questione non è nuova in termini assoluti, evidentemente, anche il lavoro svolto da Pietro Bembo con Aldo Manuzio ha definito la «cultura letteraria» (e non solo) della loro epoca; ma ancora una volta il punto è individuare una specificità novecentesca pur con la consapevolezza di una continuità lunga secoli. Alberto Cadioli, nell'introduzione al volume *Letterati editori* del 1995, citando *La letteratura in tipografia* di Amedeo

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; si veda in particolare il paragrafo 6 del primo capitolo: «La partecipazione dell'intellettuale al lavoro editoriale ha certamente una lunga storia, che si viene precisando all'inizio del Novecento, e che trova via via esempi sempre più significativi. In particolare, la politica aziendale e la scelta professionale, che portano il letterato italiano a posizioni di responsabilità nell'organigramma dell'*editore protagonista* fino a diventare protagonista egli stesso, si inquadrano nel più generale fenomeno dell'ingresso dell'intellettuale italiano nell'industria» (p. 38).

⁹ Alberto Cadioli, *Introduzione*, in *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 1995, pp. 9-24; ora anche in Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 39-52 e in Alberto Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, premessa di Gian Carlo Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 81-95; p. 89.

Quondam¹⁰ e *Con ogni diligenza corretto* di Paolo Trovato,¹¹ precisa infatti che «sebbene gli uomini di lettere siano stati coinvolti ampiamente, fin dai primi tempi della stampa, dagli stampatori editori, solo in tempi relativamente recenti [...] si sono intensificate le riflessioni e si sono approfonditi gli studi sul rapporto "professionale" [questo il termine chiave] dello scrittore con l'editoria».¹²

Nel ricercare dunque tale specificità novecentesca, credo possa essere efficace osservare i passaggi storici che si individuano analizzando quell'intersezione di fenomeni che coinvolgono il lavoro dell'autore, quando questi progetta e pensa non solo il proprio testo letterario ma anche il libro che quel testo dovrà trasmettere ai lettori. Perché, appunto, gli autori non scrivono solo testi, ma anche libri – per riprendere il titolo di questo contributo.

In questa prospettiva è possibile ripartire da alcuni noti saggi di Armando Petrucci pubblicati negli anni Ottanta del Novecento, recentemente riproposti in un altro volume del 2022, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*.¹³ Nel saggio *Minuta, autografo, libro d'autore* (1982),¹⁴ Petrucci afferma quanto segue:

Lo studio della partecipazione dell'autore all'opera di scritturazione del proprio testo e l'analisi delle modificazioni nel tempo di tale partecipazione e dei modi in cui essa si è di volta in volta realizzata possono costituire un contributo notevole sia alla migliore conoscenza dei processi di produzione di testi complessi, sia alla critica degli stessi; ma ancor di più possono servire a meglio precisare, per ciascuna epoca e situazione storica, alcuni rapporti, quale quello scrittura-lettura o quello, appunto, libro-testo, che

¹⁰ Amedeo Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. II, *Produzione e consumo*, 1983, pp. 555-686.

¹¹ Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.

¹² Ivi, p. 81.

¹³ Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2022.

¹⁴ Armando Petrucci, *Minuta, autografo, libro d'autore*, in *Il libro e il testo*, a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli, Atti del Convegno internazionale, Urbino, 20-23 settembre 1982, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1984, pp. 397-414; ora in Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., pp. 44-62.

costituiscono e caratterizzano la natura più profonda di ogni cultura superiore.¹⁵

Questa citazione è preceduta da un altro paragrafo, importante per indicare la direzione verso cui intendo portare la riflessione:

Attualmente invitano ad un'opera di storicizzazione dell'analisi testuale nelle sue componenti materiali da un lato l'interesse sempre maggiore rivolto da diverse discipline ai fatti di scrittura, e dall'altro le prospettive che la filologia dei testi moderni e contemporanei va aprendo nel campo della critica genetica e della testologia, ove appunto ci si addestra a valutare i processi testuali in rapporto con le operazioni di scrittura e le condizioni materiali di redazione che ne sono alla base.¹⁶

Petrucci, che nel saggio citato indaga il periodo tra XI e XIV secolo (quindi pre-stampa), considera alcuni fenomeni che sono però riconoscibili (e lo fa lui stesso in un altro saggio, *La scrittura del testo*) anche nelle epoche successive, fino alla contemporaneità. Due dei fenomeni lì indicati sono utili in questa prospettiva:

1. I modi in cui [...] si è venuta prima manifestando e quindi gradualmente estendendo, almeno in alcuni settori della cultura scritta europea, la partecipazione diretta dell'autore alla fattura materiale dei propri testi, sia in fase di redazione, sia in fase di trasformazione del testo in libro; e quest'ultimo aspetto costituisce il problema complesso, perché multiforme, del "libro d'autore".¹⁷

Significativo notare che qui si parli di libro *non* di edizione: il ciclo di incontri in cui si inserisce questa riflessione invece è stato intitolato *Edizioni d'autore*, il che mostra implicitamente come da una prospettiva contemporanea sia ormai introiettato ragionare in termini editoriali, appunto, sottintendendo, da una parte, la dimensione plurale della tiratura di numerosi esemplari a stampa e, dall'altra, quella che può forse essere definita una astrazione concettuale del lavoro preparatorio e progettuale.

¹⁵ Ivi, p. 45.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 46.

le dell'oggetto libro, nella direzione ormai acquisita dell'ermeneutica dell'edizione.¹⁸

Tornando a Petrucci, l'altro fenomeno utile anche per l'indagine sul Novecento è il seguente:

2. Le caratteristiche tipologiche che in tale periodo [XI-XIV sec.] vengono assumendo i materiali di redazione preparatori in rapporto con l'affacciarsi ed il palesarsi di una prassi dell'elaborazione scritta di testi complessi che, diversamente rispetto al passato, si articola in più fasi di scrittura prevalentemente o completamente autografe; le quali, per essere fra loro diverse sia per natura, sia per tempi di redazione, risultano perciò stesso in qualche misura autonome l'una dall'altra e sono destinate, almeno da un certo momento in poi, alla conservazione;¹⁹

Per chi è abituato a lavorare su testi di autori non solo contemporanei, ma anche moderni, la presenza dell'*autografo*, cioè il testo scritto di sicura attribuzione autoriale, è percepita quasi come *ovvia*, al punto che nel linguaggio comune odierno non c'è nessuno scarto concettuale tra la parola scrittore e la parola autore. Ma questa è una diffrazione storico-temporale, se rapportata a epoche in cui l'autore era spesso *dictator* e poteva affidare l'atto della scrittura ad altri.

Il confronto con questa dimensione *altra* diventa quindi illuminante per individuare quali siano, dice Petrucci citando a sua volta un altro studioso (Albert Derolez), i «momenti capitali della genesi di un testo: la redazione e la copia».²⁰

Non di marginale rilievo è notare che se volessimo "tradurre" questi due termini nel linguaggio attuale, la parola *redazione* si conserva immutata, portando con sé una trasformazione semantica che mette in luce esattamente quella specificità novecentesca che stiamo indagando. Per quanto infatti *redazione* sia termine specifico e tecnico di una fase dell'allestimento di un testo in funzione di un atto di messa in pubblico e di consegna a un lettore, nel Novecento non solo conserva questo significato, ma ne assume uno ulteriore, cioè di «funzione e attività svolta dai redattori e il settore o l'ambito

¹⁸ Cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, in particolare il capitolo V, pp. 181-225.

¹⁹ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 46.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 47.

compreso dall'insieme dei servizi redazionali», così come indica il Grande dizionario della lingua italiana,²¹ dando come prima occorrenza del termine in questa accezione gli *Scritti politici* di Piero Gobetti,²² il primo editore del Novecento a sistematizzare la piena coscienza di sé e del proprio mestiere nel celebre testo *L'editore ideale*, datato 1925, benché edito successivamente.²³

Il sostantivo *redazione* assume infatti nel corso del Novecento anche il significato toponomastico relativo a un luogo fisico, un ufficio all'interno dell'azienda editoriale, e il termine *redattore* va a indicare una professione riconosciuta e riconoscibile.

L'altro termine, *copia*, andrebbe invece trasformato in *tiratura*, indicando la moltiplicazione delle copie, punto di svolta e condizione caratterizzante tutta l'epoca della stampa, non solo il XX secolo.

Certamente, tra questi due poli, quello della tradizione manoscritta e quello del contemporaneo sistema editoriale, ci sono in mezzo i secoli della stampa a caratteri mobili, tutto l'antico regime tipografico ed è proprio passando attraverso questo lungo percorso – sul cui esordio ci siamo appena soffermati – che si affina la coscienza dell'autore di fronte alla stampa. Una ricerca questa di cui anche Petrucci aveva compreso l'importanza, nonché, relativamente ai secoli XI-XIV, anche la sfuggevolezza: «Quanto [...] fosse viva e presente la consapevolezza di un valore particolare della partecipazione autografa dell'autore alla scrittura del proprio testo è assai difficile da capire».²⁴

In un altro celebre saggio, *La scrittura del testo*, del 1985, viene poi definito il “*rapporto di scrittura*” tra un autore e il proprio testo, un concetto che è opportuno ricordare poiché assume un valore di baricentro nella presente indagine:

Scrivere è un verbo con significati assai diversi; e la pratica dello scrive-

²¹ GDLI <https://www.gdli.it/> voce *redazione*, p. 671.

²² Piero Gobetti, *Intermezzo*, in «Energie Nove», serie II, n. 12, 12 febbraio 1920, p. 245; ora in Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1997 (I ed. 1960), pp. 181-182: p. 182: «La redazione resta aperta e funziona. [...] Amministrazione e redazione hanno bisogno di ogni cosa: di uomini prima, di aiuti d'ogni genere poi».

²³ Piero Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia*, a cura e con prefazione di Franco Antonicelli, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1966.

²⁴ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 48.

re può assumere connotazioni tra loro fortemente differenziate sia in una prospettiva sincronica che in una diacronica. In effetti tra lo scrivere per copiare, cioè per far leggere altri, e lo scrivere per comporre, cioè per fissare il proprio pensiero, per rileggere e eventualmente correggere, esistono, e sono sempre esistite, differenze di fondo, quali ne corrono tra attività di opposta natura. In verità comporre, *dictare* un testo non ha sempre voluto dire scriverlo: fra un testo e il suo autore è però sempre intercorso un "rapporto di scrittura" [...] che ha visto in alcune epoche o in alcuni casi gli autori partecipare poco o nulla alla materiale "scrittura" delle proprie opere; in altre, invece, condurre in parallelo l'opera di elaborazione e quella di stesura manuale dei propri testi.²⁵

E ancora:

le modificazioni insorte via via nel "rapporto di scrittura" sono state determinate non soltanto dai mutamenti delle tecniche di scrittura e di produzione del libro, ma anche, se non soprattutto dalle modificazioni della figura stessa dell'autore e perciò dal rapporto fra autore e pubblico, dal diverso orientamento delle teorie letterarie e perciò del rapporto tra autore e testo, dal senso e dal significato che lo scrivere e il produrre testi hanno via via assunto in una determinata società, in un determinato ambiente.²⁶

Petrucchi a questo punto si confronta precisamente con la "filologia degli scartafacci" – come la chiama lui – di Gianfranco Contini per ritornare poi sui secoli della tradizione manoscritta da cui prende le mosse (in particolare qui tra XI e XIII secolo) e mettere a fuoco l'importanza dell'attività di Francesco Petrarca come snodo fondamentale della storia letteraria e anche – appunto – delle pratiche di scrittura, per arrivare poi al Rinascimento, affermando che «la nascita del libro moderno e di una moderna industria libraria» – non editoriale! – «finirono per modificare profondamente il "rapporto di scrittura". Innanzitutto sul piano scrittorio, tecnico grafico; poiché l'autore dall'autografia del libro nella sua interezza (modello Petrarca) passò all'autografia del solo testo»;²⁷

²⁵ Armando Petrucci, *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. IV, *L'interpretazione*, 1985, pp. 283-310; ora in Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., pp. 63-92: p. 63.

²⁶ Ivi, pp. 63-64.

²⁷ Ivi, p. 76.

Il “libro d'autore”, infatti, simbolo e messaggio in sé, in quanto opera materiale della mano del poeta-letterato, non ebbe più ragion d'essere. L'autore scriveva e riscriveva, su fogli, in fascicoli, e senza alcuno sforzo di formalità; di regola, altri, e non lui, copisti, segretari, vergavano l'esemplare di tipografia, che egli poteva eventualmente correggere, altri, non lui (naturalmente), trasponevano il testo con il nuovo sistema dei caratteri mobili; altri, non lui, ne disponevano l'aspetto, l'impaginazione, il frontespizio, il carattere, le illustrazioni; spesso anche altri, e non lui, si rivolgevano al pubblico nelle premesse o al committente pagante nelle dediche. Una volta entrato il manoscritto in tipografia, il “rapporto di scrittura” dunque si interrompeva, perché altri gestivano in prima persona il testo, con piena responsabilità e, a volte, pieno arbitrio; cui l'autore poteva reagire ristabilendo quel rapporto, in modo indiretto e non sempre efficace, soltanto con l'intervento manuale sulle bozze.²⁸

Ancora:

la nuova caratterizzazione del “rapporto di scrittura” finì per influire direttamente anche sulle articolazioni interne e sui suoi tempi di sviluppo. Giustamente Amedeo Quondam ha osservato che la stampa ha modificato, accelerandola, «la velocità di scrittura e di riscrittura»,²⁹ mettendo così in questione «l'istituto classicistico del *labor limae*». Essa soprattutto ha modificato i ritmi del processo compositivo, imponendogli le cesure obbligate costituite dalle edizioni, di cui raramente l'autore poteva stabilire in anticipo e quindi regolare le scansioni.³⁰

²⁸ Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, cit., pp. 76-77. Roger Chartier a sua volta sottolinea come non sia affatto scontato, ma nemmeno previsto dalla prassi abituale del mestiere del tipografo-stampatore il fatto che l'autore possa partecipare attivamente ai processi di composizione con caratteri in piombo e torchio manuale: «Le forme e la disposizione del testo a stampa non dipendevano dunque dall'autore, il quale demandava le decisioni su punteggiatura, accentuazione e ortografia a chi preparava la copia e agli addetti alla composizione delle pagine per il torchio» (Roger Chartier, *Qu'est-ce qu'un livre?*, «Ecdotica», n. 8, 2011, pp. 29-44; ora, tradotto in italiano, *Che cos'è un libro?* in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022, pp. 187-203: p. 194).

²⁹ Cfr. Quondam, *La letteratura in tipografia*, cit.

³⁰ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 77.

E infine

Proprio intorno ai modi e ai tempi di svolgimento del "rapporto di scrittura" si apriva dunque in pieno Cinquecento un conflitto di fondo fra letterati ed editori, che vedeva i primi impegnati nella difesa dell'antico privilegio di assoluto controllo del processo di composizione; e i secondi intenti ad assumerne invece direttamente il governo e a stabilirne perciò secondo proprie esigenze le scadenze, le misure, gli operatori medesimi, attraverso l'ingresso irresponsabile del processo stesso del proprio personale redazionale. Si trattò di un conflitto destinato a durare a lungo e che vide quasi sempre prevalere, sui realizzatori del processo espressivo (i letterati-autori) gli altri, arbitri del processo produttivo e commerciale (gli editori); e che contò illustri vittime e perfino tragici episodi di violenza, di condizionamento, di prevaricazione.³¹

La questione troverà un suo lento e graduale sviluppo che, guardato per grandi campate, riconosce come momenti di snodo decisivi la fine del '700 con i primi cambiamenti tecnologici che coinvolgono l'utilizzo prima del torchio a vapore, poi nei decenni successivi delle macchine mono e linotype per la composizione delle pagine di piombo; il costituirsi dell'opinione pubblica attraverso la stampa sempre più fitta di periodici e gazzette per ogni strato sociale; l'affermarsi progressivo nel corso dell'Ottocento anche in Italia della civiltà del romanzo, con la sua vasta e ampia leggibilità che lo eresse a genere egemonico, in grado di attraversare (e scardinare) i diversi livelli della letterarietà e dare dignità estetica anche a esigenze di intrattenimento narrativo popolari; determinante fu poi a ridosso del passaggio dall'antico regime tipografico al moderno sistema editoriale – data convenzionale il 1830 – il definirsi, in termini giuridici adeguatamente condivisi, della legislazione sul diritto d'autore e del concetto di proprietà intellettuale³² e, ormai contemporanea a questi fenomeni, l'affermazione del ruolo dell'editore, non più tipografo-stampatore ma fondatore di una impresa che si pone anche come luogo di aggregazione e scambio di idee e progetti culturali.³³

³¹ Ivi, p. 78.

³² Cfr. Roger Chartier, *Che cos'è un libro?*, cit.

³³ Cfr. Cadioli, *Introduzione. Sul termine «editore»*, in *Le diverse pagine*, cit., pp. 15-24.

Quest'ultima fisionomia professionale raggiunge il punto di massima maturazione proprio nei decenni centrali del XX secolo e non casualmente, nel momento in cui si afferma l'editore-protagonista, affiancato dalla figura del letterato-editore, due termini che per la prima volta nella storia non sono più in conflitto ma in proficua ed efficace collaborazione.

Certo c'è una storia interna anche per quanto riguarda la fisionomia del letterato editore, il quale a inizio Novecento ancora portava su di sé una contestazione dell'industria editoriale che si era ormai affermata come editoria di romanzo e di romanzo di consumo e intrattenimento; questo – a guardare bene – il vero idolo polemico del letterato raffinato, che pur avrebbe voluto essere pubblicato dai grandi editori dalle alte tirature per incontrare un alto numero di interlocutori, ma che, ricevendo il rifiuto, apre autonome attività editoriali per cercare di portare ai lettori le proprie idee e la propria proposta letteraria:

la partecipazione del letterato all'istituzione editoriale è dettata dalla volontà di affermare un'idea di letteratura diversa da quella diffusa dai grandi editori, la cui attenzione è rivolta piuttosto alla narrativa di maggiore successo. Proprio negli anni Trenta, del resto, la Mondadori conosce una rilevante espansione, che la impone come azienda leader per la capacità di coprire tutti i possibili settori del mercato. Le scelte mondadoriane di quegli anni sono in gran parte rivolte a interpretare quella che Vittorio Spinazzola, riferendosi ai «processi di modernità avviati dall'editoria milanese», chiama «una ristrutturazione complessiva del pubblico».³⁴

Questo tipo di movimento di contestazione non svanisce del tutto e ancora oggi si manifesta sotto forme diverse ed è una condizione costitutiva della contemporaneità, ma senza dubbio i decenni che vanno dalla fine degli anni Venti alla fine degli anni Ottanta, vedono l'ingresso tra i dipendenti e i collaboratori stabili e stipendiati dell'azienda editoriale molti romanzieri, poeti, studiosi, critici, filologi, storici della letteratura (per restare sempre nel nostro ambito), attenuando fortemente il conflitto o quanto meno co-

³⁴ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 47 e in *Dentro e fuori il testo*, cit. p. 90. La citazione interna è tratta da Vittorio Spinazzola, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 21-35: p. 27.

struendo una alternativa interna all'opposizione esterna.

Alberto Cadioli ha infatti messo in evidenza la funzione militante di questo ruolo, pienamente coerente con la «funzione intellettuale» novecentesca, come chiarito in apertura del suo *Letterati editori* nel 1995:

Se è vero che già con l'introduzione della stampa si è proposto in forme nuove il rapporto tra chi partecipa a diverso titolo, come autore o come lettore, del sistema letterario e chi, prima come tipografo, poi come editore, ha la funzione di soddisfare, attraverso i processi produttivi della pubblicazione, le più diverse richieste di libri di letteratura, è altrettanto vero che quel rapporto ha conosciuto condizioni nuove e problemi diversi soprattutto con il consolidamento di un'editoria moderna: ciò è avvenuto in Italia nel corso dell'Ottocento, in ritardo rispetto ad altri paesi europei. Allo stesso modo, sebbene gli uomini di lettere siano stati coinvolti ampiamente, fin dai primi tempi della stampa, dagli stampatori editori, solo in tempi relativamente recenti – databili in modo diverso a seconda dello sviluppo dell'editoria moderna nei singoli paesi – si sono intensificate le riflessioni e si sono approfonditi gli studi sul rapporto "professionale" dello scrittore con l'editoria, e sulle trasformazioni che investono la letteratura quando l'editore cerca di allargare il suo mercato con l'offerta di libri di più facile lettura. Meno indagato è rimasto invece il rapporto che scrittori, critici, uomini di lettere in senso lato hanno intrattenuto con l'editoria per ragioni di militanza culturale e letteraria, avendo riconosciuto nel lavoro editoriale uno strumento efficace per affermare un'idea di cultura e di letteratura: proprio su questo aspetto particolare vogliono dunque richiamare l'attenzione le pagine che qui si presentano, dedicate eminentemente al Novecento italiano.³⁵

Una ulteriore svolta interna al Novecento si dà poi a partire dal secondo dopoguerra:

Un nuovo impegno degli uomini di lettere e un nuovo rapporto con l'organizzazione e la produzione editoriale degli editori maggiori si presenta a partire dalla metà degli anni Quaranta, quando le case editrici più grandi espandono la loro attività, sia cercando nuovi mercati sia approfondendo

³⁵ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 39 e in *Dentro e fuori il testo*, cit., p. 81.

nuove possibilità per l'arricchimento del catalogo, sull'onda della spinta al rinnovamento che investe tutta la società. [...] non si può ricondurre solo a una ragione di guadagno l'impegno che porta scrittori, critici, insegnanti di lettere di scuole di vario grado, a lasciarsi coinvolgere nell'attività produttiva di un editore. È una nuova forma di "militanza" [...] in nome di una democrazia del libro, della lettura, della letteratura, che avrebbe dovuto investire tutti i livelli della società.³⁶

È in questo contesto che Paola Italia sostiene che «La centralità progettuale einaudiana spiega come le "tre corone" di letterati-editori – Pavese, Vittorini, Calvino – gravitino intorno a quella casa editrice e ne costituiscano le fortune (anche economiche, almeno fino alla crisi, evidente sin dagli anni Settanta) nella modellizzazione della narrativa del Novecento».³⁷

Tornando per un momento al *Novecento dei libri* di Piazzoni, credo sia di rilievo il fatto che la studiosa indichi come l'«emblema» della prima metà del Novecento sia la Laterza di Benedetto Croce e per la seconda metà del secolo lo sia invece stato Giulio Einaudi;³⁸ con uno scarto concettuale implicito non di poco conto, nell'aver scelto di usare nel primo caso il nome del celebre *collaboratore* dell'effettivo fondatore della casa editrice, che invece era Giovanni Laterza, e nel secondo caso il nome dell'editore vero e proprio, titolare e proprietario dell'impresa.

Questo scarto è già di per sé rappresentativo di quanto stiamo sostenendo: con una formula un po' semplificatoria, potremmo dire che Laterza è per Croce un tipografo-stampatore, che gli consente di dominare, attraverso le proprie edizioni, la cultura (non solo letteraria) del proprio tempo; Giulio Einaudi invece, come giustamente sostiene Ferretti, è *primus inter*

³⁶ Ivi, pp. 48-49 e ivi, p. 92.

³⁷ Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320; p. 309.

³⁸ Cfr. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., p. 20. Su questa traiettoria editoriale si può anche evocare quanto sia stato significativo, per la cultura letteraria e accademica, il passaggio dall'idealismo crociano degli Scrittori d'Italia Laterza alla filologia dei Classici italiani annotati Einaudi, di Santorre Debenedetti e Gianfranco Contini.

pares, è egli stesso intellettuale, tanto quanto i suoi collaboratori, direttori di collane, responsabili della programmazione editoriale.³⁹

Oltre a questo, la storia della casa editrice Laterza, fondata nel 1901, mette in evidenza la mancanza di uno spazio concreto e simbolico a un tempo, cioè quello della redazione e la mancanza di alcune strutture organizzative che saranno poi definite e stabilizzate nei decenni successivi, come appunto testimonia la storia interna dell'Einaudi, dove inizia a lavorare a fine anni Quaranta il giovane Italo Calvino, aggiungendosi a un ampio numero di altri autorevoli letterati e intellettuali già operativi sotto quell'insegna da tempo:⁴⁰

Per lo storico della letteratura si apre dunque una nuova suggestiva possibilità di indagine: attraverso gli interventi editoriali di scrittori e critici si viene a proporre, all'interno della società, in un preciso momento storico, una ben delineata idea di letteratura, così che si può davvero dire che attraverso l'editoria si viene configurando un aspetto non indifferente della cultura letteraria di un'epoca.⁴¹

Per il filologo, invece, come mostrato sempre da Cadioli ancora in *Letterati editori*, ma queste volta nell'introduzione all'edizione economica del 2003⁴² e come poi portato avanti fino alla *summa* teorica data dal volume

³⁹ Cfr. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 34. La diversa impostazione della casa editrice Einaudi come anti-Laterza, o meglio post-Laterza (sempre per evocare sullo sfondo la questione di Contini post-crociano e non anti-crociano) è stata già messa in evidenza dalla storiografia non solo letteraria: basti qui richiamare la sostanziale differenza di orizzonti di attesa e della comunità di lettori cui i due editori guardavano.

⁴⁰ Fino a tutto quel decennio, in Einaudi e non solo, la suddivisione specifica dei ruoli e degli uffici non era ancora così definita: cfr. Gian Carlo Roscioni, *Calvino editore*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, 26-27 febbraio 1987, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, p. 37: «Tutti allora si occupavano di tutto».

⁴¹ Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 50 e in *Dentro e fuori il testo*, cit. p. 93.

⁴² Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore Net, 2003, p. v, ora in *Letterati editori*, 2017, cit., p. 32: «si potrebbe introdurre un ulteriore punto di vista con il quale interrogarsi sul lavoro compiuto, in casa editrice, direttamente sul testo che viene spesso corretto o modificato o comunque reso omogeneo nei suoi caratteri in un continuo scambio tra il sistema letterario, linguistico, stilistico, eccetera, del suo autore e il sistema letterario, linguistico, stilistico, eccetera, dell'editore, della sua redazione, dei suoi letterati

Le diverse pagine del 2012,⁴³ si apre la possibilità di interrogarsi sul lavoro dell'autore sulle proprie opere non solo sul piano testuale, ma anche in rapporto alle scelte editoriali e alla costruzione delle strutture paratestuali che lo scrittore, quando letterato-editore, compie in relazione ai propri libri, intesi – in questo caso particolare – precisamente come prodotti materiali, come supporti di strategie comunicative, ma soprattutto come oggetti ermeneutici che veicolano interpretazioni d'autore, appunto, e sui quali dunque il diaframma della mediazione editoriale è contenuto nel quadro della volontà autoriale.

Infatti, così come l'editore «Calvino promuove una sua precisa idea di letteratura con la direzione della collana Centopagine»,⁴⁴ allo stesso modo lo scrittore Calvino promuove una precisa idea della propria opera, disponendo i testi sapientemente in una collana o in un'altra, scrivendo quarte, alette, risvolti, prefazioni, postfazioni, note introduttive, diventando cioè – come già rilevato autorevolmente da Claudio Milanini – «editore di sé medesimo».⁴⁵

Ma la questione può essere portata ancora oltre e investe il piano più profondo della creatività e della scrittura: da sempre gli scrittori colgono l'occasione di una nuova messa in pubblico della loro opera, per rivederla, riadattarla, per le ragioni più varie, dall'opportunismo all'autocensura, dalla revisione stilistico-linguistica per una sopraggiunta volontà di adeguamento a nuovi dettami, per raggiungere più efficacemente una certa comunità di lettori, per rispondere alle richieste inderogabili di un editore, oppure – fenomeno non

editori [...]. Questo punto di vista, che partecipa di quello della filologia, è ancora scarsamente adottato, ma è di indubbia importanza».

⁴³ In particolare nel capitolo *Il testo in redazione*, pp. 114-180.

⁴⁴ «la scelta dei titoli da pubblicare e la presentazione degli apparati, appositamente predisposti dallo scrittore per i diversi volumi in uscita, suggeriscono un modello di narrativa e svelano lo stretto intreccio tra il lavoro creativo e quello editoriale, ma permettono anche di delineare la fisionomia di una feconda stagione culturale e letteraria del secondo Novecento» (Cadioli, *Introduzione a Letterati editori* (1995), ora in *Letterati editori* (2017), cit., p. 51 e in *Dentro e fuori il testo*, cit., p. 94).

⁴⁵ Claudio Milanini, *Introduzione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994; la citazione da vol. I, p. xxxix. Si rimanda poi anche al noto saggio sempre di Milanini, *Calvino editore di sé medesimo*, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 247-248.

meno frequente e sicuramente attestato in tutta la tradizione a stampa, per cui mano mano che ci si avvicina alla contemporaneità la ricerca filologica non ha come obiettivo la *constitutio textus* ma la gestione storico-critica delle plurime volontà d'autore – secondo il modificarsi della propria poetica.

Per rintracciare questo mutamento, la critica delle varianti infatti non si esercita solo nella fase genetica, tra avantesti e diverse redazioni testuali autografe che precedono la *princeps*, quanto piuttosto anche in quella fase della vita del testo che già fa parte della trasmissione, ma che ancora subisce interferenze d'autore; una fase evolutiva se si ammette di porre a perno e baricentro di questo percorso la prima edizione, oppure ancora una *approssimazione al valore* se si vuole conservare il principio di superiorità dell'ultima volontà d'autore (sempre più problematico però se non addirittura anacronistico da sostenere), oppure ancora come *fase di variazioni alternative*, in cui si costruiscono libri che trasmettono forme testuali che non si escludono tra loro, ma hanno vita autonoma e parallela, tra le quali non solo non è possibile, ma nemmeno si deve, operare una scelta o una gerarchizzazione valoriale. E parlo di variazioni e non di varianti, proprio con il preciso obiettivo di sottolineare questa compresenza paritaria di forme testuali ed editoriali diverse:

Le "variazioni" si distinguono dunque dalle varianti, sebbene le une e le altre d'autore, perché non si limitano a correggere una porzione di testo, ma introducono un nuovo punto di vista, che si affianca a quello precedente: come nelle variazioni presenti in un brano musicale.⁴⁶

L'autore novecentesco insomma ha ormai assoluto e pieno controllo delle «cesure obbligate costituite dalle edizioni»⁴⁷ di cui parlava Petrucci e sempre più consapevolmente ne stabilisce in anticipo e ne regola le scansioni; nel caso di Calvino soprattutto in chiave creativa.

La questione coinvolge tutte le diverse componenti di un libro: il testo (varianti vere e proprie); il paratesto (più precisamente il peritesto, poiché quello su cui si porta innanzitutto l'attenzione è quanto appartiene fisicamente all'oggetto libro, ma non si escludono in direzione ermeneutica,

⁴⁶ Alberto Cadioli, *Note su alcune riflessioni ecdotiche di Oreste Macrí sugli autori contemporanei*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 53-70: p. 60, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11714>.

⁴⁷ Petrucci, *Letteratura italiana*, cit., p. 77.

non filologica, anche altri materiali e altre azioni comunicative che accompagnano la vita del prodotto letterario); le strutture di indice, su cui si esercitano continuamente variazioni (che in alcuni casi può essere loro riconosciuto il valore critico di vere e proprie varianti) e che coinvolgono tradizionalmente innanzitutto le forme poetiche e gli epistolari, come ha insegnato la *filologia delle strutture* di Domenico De Robertis, ma anche le forme narrative brevi, come nel caso di Calvino.

Su queste ultime ci si concentra ora sinteticamente, trascurando le varianti propriamente testuali, che però, si danno sempre, per quanto non in tutti i casi con un rilievo critico sostanziale.

Innanzitutto occorre premettere che Calvino occupa una posizione privilegiata nel secondo Novecento.

All'interno della casa editrice di Giulio Einaudi, ossia un editore protagonista e un editore intellettuale, esordisce, cresce, si afferma, lo scrittore Italo Calvino, ma altrettanto fa la gavetta, viene assunto e si afferma il funzionario, il professionista, il responsabile dell'ufficio stampa, l'instancabile compilatore di quarte di copertina, alette, pareri di lettura, comunicati e lettere che spesso valgono un lavoro di editing: Italo Calvino è letterato-editore Einaudi e i suoi libri sono libri Einaudi.

Calvino fu lungamente fedele all'insegna dello struzzo che lasciò solo a ridosso della propria morte, pubblicando gli ultimi due suoi libri (per altro su commissione dell'editore) presso Garzanti.

Sul valore creativo e costruttivo di nuove opere che hanno le diverse e successive disposizioni di testi, nel percorso letterario di Calvino, ho già parlato, in dialogo con Bruno Falcetto, in un'altra occasione seminariale tenutasi presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, nel 2019, e ora ne riprendo i concetti fondamentali, di cui il primo è che «La coincidenza tra struttura editoriale e struttura letteraria ha [...] un valore rilevante, se [...] entrambe queste strutture sono attribuibili alla volontà dell'autore».⁴⁸

In quell'occasione Falcetto aveva nuovamente parlato di «*valorizzazione*

⁴⁸ Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 187-210; la citazione (attribuita a Brigatti) a p. 196, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11775>.

del disporre come strumento di lavoro letterario»⁴⁹ fondamentale nella poetica e nella pratica di lavoro di Calvino:

Questo modo di costruire e realizzare i testi per moduli e variazioni (ben testimoniata anche nell'epistolario) è sicuramente un tratto dell'invenzione calviniana che lo aiuta anche a immaginare possibili ridisposizioni e diversi modi e gradi di esplicitazione delle serie sulle quali lavora.⁵⁰

Secondo la logica, aperta e flessibile, di un lavoro letterario che si vuole coerente ma nient'affatto univocamente compatto, all'insegna di un'idea dinamica, aperta, di identità letteraria (incline all'ordinamento ma refrattaria alle sintesi senza residui).⁵¹

Cioè, Calvino, concretamente cosa fa?

Possiamo identificare nella sua produzione alcune opere, diciamo così, "singole", altre che sono legate a un "corpus" testuale, o meglio a "costellazioni di testi", i quali di edizione in edizione sono confezionati in una diversa struttura di indice, in modo da dare al lettore ogni volta un libro diverso, ognuno dei quali rappresenta una di quelle *variazioni alternative* che ho introdotto prima:

⁴⁹ «La messa in evidenza dell'architettura testuale è l'elemento più significativo e caratterizzante del volume; non un semplice accorgimento editoriale, ma una dimensione di rielaborazione estetica che può avere tutte le proprietà dell'invenzione artistica. È infatti il tipo di operazione che Calvino con *I racconti* sta cominciando a fare e si rende conto che può produttivamente fare. Grazie a questa sollecitazione della casa editrice, ma altrettanto grazie all'esperienza delle *Fiabe italiane* che vengono poco prima – per le quali si è trovato di fronte a un lavoro di sintesi, riformulazione, trasformazione testuale di una ricca pluralità di testi, ma anche di costruzione di un'architettura molto complessa – Calvino ha ormai capito e si è convinto che le strutture macrotestuali sono una componente assai rilevante degli effetti semantici che si possono ottenere sui lettori. Si apre dunque la possibilità di agire creativamente sul piano delle architetture: l'operazione è quella della valorizzazione del disporre come strumento di lavoro letterario, una valorizzazione delle architetture testuali» (Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, la citazione attribuita a Falcetto, ivi, p. 198).

⁵⁰ Falcetto, ivi, p. 201.

⁵¹ Falcetto, ivi, p. 205.

OPERE SINGOLE:⁵²

- *Il sentiero dei nidi di ragno*
- *La giornata di uno scrutatore*
- *Le città invisibili*
- *Il castello dei destini incrociati*
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*
- *Palomar*

COSTELLAZIONI DI TESTI:

- i racconti realistici: *Ultimo viene il corvo*, *L'entrata in guerra*, *La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, *Marcovaldo*, *I racconti*, *Gli amori difficili*;
- i racconti cosmicomici: *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, *Cosmicomiche vecchie e nuove*;
- la trilogia degli antenati: *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*, *I nostri antenati*.

I titoli proposti in questo secondo elenco possono essere – a seconda dei casi – titolo di un solo testo o titolo di una raccolta: qui infatti a dominare è la forma breve del racconto, che in alcuni casi raggiunge la misura del racconto lungo e romanzo breve, anche in relazione al fatto empirico ma determinante che alcuni testi “reggono il peso” della pubblicazione autonoma: quando ciò avviene i titoli sono anche titoli di un volume.

Se provassimo ora a inserire le date delle successive edizioni⁵³ di alcuni di quei titoli, intuimmo immediatamente, nel secondo elenco, una situazione testuale labirintica, già individuata da Claudio Milanini, il quale parlava di narrazioni che conducono «una doppia vita, figurando con versioni diverse in libri apparsi uno dopo l'altro e però continuamente ristampati, o appalesando significati eteronomi in conformità della serie in cui entrava a far parte».⁵⁴

Provo quindi a darne conto qui di seguito:

⁵² Questa etichetta di “opera singola” è solamente indicativa della storia editoriale dei testi e non coinvolge le vicende genetiche che precedono la *princeps*: continuo sempre e solo a considerare i volumi editi sotto la volontà dell'autore.

⁵³ Si intende sempre qui edizione in senso esclusivamente filologico, non secondo l'uso delle case editrici che chiama nuova edizione anche una nuova ristampa.

⁵⁴ Milanini, *Introduzione* a Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. xxxix-xl.

OPERE SINGOLE:

- *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947, 1954, 1964)
- *La giornata di uno scrutatore* (1963)
- *Le città invisibili* (1972)
- *Il castello dei destini incrociati* (1969 Franco Maria Ricci, 1973)
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)
- *Palomar* (1983)

COSTELLAZIONI DI TESTI:

- i racconti realistici: *Ultimo viene il corvo* (1949, 1969, 1976), *L'entrata in guerra* (1954, 1974), *La formica argentina* (1958, 1965), *La speculazione edilizia* (1958, 1963), *La nuvola di smog* (1958, 1965), *Marcovaldo* (1958, 1963, 1966, 1969, 1973), *I racconti* (1958), *Gli amori difficili* (1970);
- i racconti cosmicomici: *Le cosmicomiche* (1965), *Ti con zero* (1967), *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968, 1975), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984);
- la trilogia degli antenati: *Il visconte dimezzato* (1952, 1960), *Il barone rampante* (1957, 1959, 1960, 1965), *Il cavaliere inesistente* (1959, 1960), *I nostri antenati* (1960).

Di fronte a questa situazione, pienamente rappresentativa della volontà dell'autore è possibile avviare un percorso critico interpretativo, di lettura *storica* dei diversi significati delle sillogi e delle diverse redazioni dei testi in esse contenute (laddove, lo si diceva, ma accade quasi sempre, ci sono anche varianti testuali minute), che però non lo si introduce qui.⁵⁵

Piuttosto è possibile chiudere su una riflessione che pone con chiarezza Domenico De Robertis, nel contributo *Problemi di filologia delle strutture*, cioè quello del «confronto e ([del]la preservazione) delle strutture» in cui si dispongono i testi di misura breve, «a livello di testo» e di «organizzazione».⁵⁶

⁵⁵ A questa indagine è dedicato al mio volume *Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, "Laboratorio Calvino", 2025.

⁵⁶ Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 383-401: p. 386.

Inoltre il filologo afferma un altro principio fondamentale in rapporto ai testi brevi:

Resta fermo che l'ordinamento delle serie è elemento fondamentale della «*constitutio textus*»: quello che più ha a che fare con la storia della tradizione, perché tra l'altro coinvolge tradizioni più late di quelle dello specifico testo e della specifica silloge.⁵⁷

Chiedendosi dunque come gestire i casi di opere che sono state proposte dall'autore non solo in più di una lezione testuale, non solo quindi con varianti di natura stilistica o compositiva, ma in particolare in diverse strutture di indice tra loro *alternative*, si può arrivare all'apparente paradosso di trovarsi di fronte ad un autore sfuggente. Proprio perché Calvino si è così tanto definito nella forma delle edizioni dei propri testi, nel momento in cui questi, per la morte dello scrittore, iniziano ad avere una vita fuori dal suo controllo, di fatto accade di non riuscire a ritrovare con immediata sicurezza non tanto l'ultima volontà dell'autore, quanto piuttosto le plurime volontà d'autore o quanto meno di non riuscire a ritrovarle *tutte*.

Certo questa osservazione non va estremizzata, perché è evidente – e non lo si sta mettendo qui in discussione – che i volumi delle opere *quasi* complete, come precisa Falcetto,⁵⁸ restituiscono con efficacia «ai lettori la possibilità di ricostruire i caratteri testuali di tutta la produzione narrativa dell'autore nelle sue trasformazioni in forma analiticamente documentata e criticamente interpretata per quanto sintetica».⁵⁹

Ma il lettore che voglia avere un rapporto non episodico e non occasionale con l'opera letteraria di uno scrittore deve imparare a leggere l'edizione che ha sotto gli occhi innanzitutto nella sua struttura editoriale e secondariamente nella rete di relazione con le altre edizioni che ha a disposizione.

Il sistema di pubblicazione Mondadori, che affianca la collana scientifica dei Meridiani alla collana di lettura degli Oscar (a cui ha dedicato attenzione Andrea Palermitano)⁶⁰ consente per altro senza eccessiva difficoltà di portare avanti una lettura consapevole, applicando a monte una lettura

⁵⁷ Ivi, p. 388

⁵⁸ Falcetto, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, cit., p. 199: «opera *quasi* omnia».

⁵⁹ Falcetto, ivi, p. 207.

⁶⁰ Si veda il prossimo contributo di Andrea Palermitano.

filologicamente e *storicamente* impostata. Il punto di partenza per pratiche di lettura consapevoli sui classici del Novecento sono infatti i volumi delle opere *convenzionalmente* complete (anche se evidentemente non esaustive in termini assoluti), attraverso i quali è possibile confrontarsi non solo con le introduzioni, ma soprattutto con le *note ai testi*, dove si trova sintetizzata la storia del testo, in termini filologici ed editoriali, in modo da potere comprendere *quale testo* si sta leggendo esattamente, quale delle diverse stesure d'autore – quando ve ne è più d'una – è quella oggi continuamente ristampata, e se quel testo o quei testi sono stati proposti in strutture di indice diverse e se queste sono reperibili in altre edizioni, per esempio quelle tascabili.

Quindi, tornando all'esempio calviniano, si è appena visto come la zona più "mossa" dei suoi testi è quella dei racconti cosmicomici e ancora di più dei racconti realistici, i quali costitutivamente, attivano quella «logica delle sillogi» identificata dalla critica e quella ripetuta nuova «sistemazione» o collocazione in sistemi»,⁶¹ indubitabilmente d'autore, che però comunque pongono un problema in rapporto alla tradizione, questa volta non tanto in rapporto al passato, quanto in rapporto al futuro.

Perché, per esempio, alcune raccolte, come *I racconti* del 1958, si trovano solo in edizione tascabile Oscar, così come *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (Club degli Editori, 1968; Einaudi, 1975); lo stesso per *Gli amori difficili* (Einaudi 1970). La silloge *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Garzanti, 1984), invece, non è mai stata più ristampata. Il lettore deve poi imparare a riconoscere quelle costruzioni testuali create *post-mortem*, come per esempio *Tutte le cosmicomiche*, per non parlare poi delle raccolte di testi del tutto inediti o editi solo su periodici e non in volume.

Di fronte alla evidente consapevolezza, da parte degli studiosi che curano le opere di autori del Novecento, dell'importanza del rispetto della storia redazionale e editoriale dei testi, le strettoie e le esigenze, le richieste, le logiche che invece provengono dalle case editrici non sempre possono o vogliono tenerne conto, il che provoca di fatto una condizione entropica non tanto diversa da quella del passato, con la conseguente e analoga potenziale perdita di informazioni che testimoniano le volontà espresse sui libri d'autore.

Citando un'ultima volta De Robertis, dunque:

⁶¹ De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, cit., p. 385.

Il problema è ancora, per quel che ci riguarda, di riconoscimento di strutture, che è appunto ciò che compete al filologo, non foss'altro che per prevenire quelli che Manzoni chiamava «gli interessi – certo importanti, ma così poco “storici” – della posterità». ⁶²

Riferimenti bibliografici

- Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022.
- Virna Brigatti, *Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, 2025.
- Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 1995; poi Milano, il Saggiatore Net, 2003; ora *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.
- Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Note su alcune riflessioni ecdotiche di Oreste Macrí sugli autori contemporanei*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 53-70, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11714>.
- Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di Virna Brigatti e Isotta Piazza, premessa di Gian Carlo Ferretti, Milano, Ledizioni, 2022.
- Roger Chartier, *Qu'est-ce qu'un livre?*, «Ecdotica», 8, 2011, pp. 29-44; ora (tradotto in italiano) *Che cos'è un libro?* in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci, 2022, pp. 187-203.
- Domenico De Robertis, *Problemi di filologia delle strutture*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 383-401.
- Bruno Falcetto e Virna Brigatti, *Dialogo intorno ai racconti di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 4/1, 2019, pp. 187-210, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11775>.
- Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Piero Gobetti, *Intermezzo*, in «Energie Nove», serie II, n. 12, 12 febbraio 1920, p. 245; ora in Piero Gobetti, *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1997, pp. 181-182.

⁶² Ivi, p. 398.

- Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*, in *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 303-320.
- Beatrice Manetti, Massimiliano Tortora, *Introduzione*, in *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022.
- Claudio Milanini, *Introduzione* a Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 3 voll., 1991-1994, vol. I, pp. xxxvii-lix.
- Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.
- Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2022.
- Roscioni Gian Carlo, *Calvino editore*, in *Italo Calvino*, Atti del Convegno internazionale, Firenze, 26-27 febbraio 1987, a cura di Giovanni Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.
- Vittorio Spinazzola, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno, Milano 19-20-21 febbraio 1981, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 21-35.
- Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Gabriele Turi, *L'intellettuale tra politica e mercato editoriale: il caso italiano*, in *La mediazione editoriale*, a cura di Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000.

*Una collana d'autore postuma: gli Oscar Mondadori
Opere di Italo Calvino (1993-2023)*¹
Andrea Palermitano

Italo Calvino ha rivelato una consapevolezza notevole nell'impiego degli spazi liminari dei libri. Lo dimostra il modo in cui, nel corso della sua carriera letteraria, ha arricchito le sue opere con una vasta quantità di materiale peritestuale, determinando così un caso unico nell'ambito della letteratura italiana del Novecento, e non solo.² Le sue profonde conoscenze dei

¹ L'intervento riprende alcuni punti del mio *Con la sua voce. I primi peritesti degli Oscar Mondadori Opere di Italo Calvino* («Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 5/II, 2020, pp. 145-174) e ne sviluppa di ulteriori.

² Cfr. Giorgio Patrizi, *Dal testo opaco. Calvino prefatore*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 121-140; Laura Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza - Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2001; Amelia Nigro, *Dalla parte dell'effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007; Sergio Troiano, *Calvino editore. Riflessioni sui paratesti calviniani*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. XXX, fasc. 1, 2015, pp. 34-45; Filippo Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, «Griseldaonline», vol. 18, n. 2, 2019, pp. 149-162. Su Calvino «editore di sé medesimo» cfr. Claudio Milanini,

paratesti e delle potenzialità delle forme editoriali, in grado di influenzare la ricezione e il significato del testo, è infatti maturata negli anni grazie alla lunga attività presso l'Einaudi, insieme alla sensibilità per la scrittura intesa come percorso di dialogo con il pubblico attraverso i libri.³ Questo grande patrimonio liminare non è andato perduto e, oltre a essere ancora oggi indagato dagli studiosi, è stato valorizzato massicciamente, a fianco degli epiteti – lettere, interviste e articoli –, per allestire dopo la scomparsa le forme dell'edizione dei suoi testi, con cui leggiamo Calvino ancora oggi.⁴

1. Dall'Einaudi e Garzanti alla Mondadori

Prima di proseguire è necessario però restituire un quadro veloce della situazione editoriale delle opere calviniane negli anni Ottanta, quando la crisi finanziaria colpì così duramente l'Einaudi da costringere Calvino a un trasferimento che lo portò a Garzanti, per cui nel 1984 pubblicò *Collezione di sabbia* e *Cosmicomiche vecchie e nuove*. Durante la parentesi garzantiana, che durò anche dopo la sua scomparsa, furono pubblicati diversi titoli già editi da Einaudi e solo nel 1988 la gestione dei diritti d'autore degli scritti, editi e inediti, passò alla Mondadori. Si trattò a tutti gli effetti di un investimento economico di lungo respiro e la Mondadori si mosse in questo senso, programmando da un lato di far accedere Calvino fra gli autori annoverati nei Meridiani, i cui volumi uscirono fra il 1991 e il 2000, presentando oltre agli scritti narrativi anche la saggistica e le lettere, dall'altro di allestire una collana a lui interamente dedicata, intitolata Libri di Italo Calvino. Venne inaugurata nel 1990 con *La strada di San Giovanni* e fu la colletttrice di altri volumi postumi – *Perché leggere i classici* (1991), *Prima che tu dica «Pronto»* (1993) ed *Eremita a Parigi* (1994) –, costituendo una serie di transizione con lo scopo principale di ospitare la prima edizione delle opere inedite.

Calvino editore di se medesimo, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 247-248; Virna Brigatti, *Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, 2025.

³ Cfr. Bruno Falchetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni. L'idea narrata di identità di Italo Calvino*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di Simone Magherini, Pasquale Sabbatino, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1-11.

⁴ Sui peritesti librari cfr. Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

La destinazione finale era infatti una sottocollana degli Oscar, dedicata interamente ai libri calviniani e intitolata Opere di Italo Calvino. Il primo contatto di Calvino con la collana tascabile mondadoriana risale in realtà a molto prima: nel febbraio 1965, qualche mese prima della pubblicazione degli Oscar, Alberto Mondadori scrisse a Calvino per chiedere di poter pubblicare *Il barone rampante* nella nuova serie, ma la richiesta fu gentilmente respinta da Calvino, che intendeva tutelare l'edizione einaudiana nei Coralli, soprattutto per una questione di diritti d'autore.⁵ Trent'anni dopo il contesto era profondamente mutato e gli Oscar si sono ormai solidamente affermati come una delle sedi editoriali per eccellenza nel raccogliere i classici letterari.⁶ Nel maggio 1993 uscirono per primi i tre romanzi araldici, *Marcovaldo* e *Fiabe italiane*, seguiti da altri titoli nei mesi e negli anni successivi per arrivare a un totale complessivo di ventinove libri nel 1997. Nelle Opere di IC l'illustrazione ricopriva interamente la prima di copertina e a uno sguardo di insieme non avevano una natura omogenea, trattandosi sia di fotografie sia di disegni realizzati da persone diverse in periodi differenti. Le illustrazioni erano quindi ancora lontane dalla compattezza visiva di quelle che saranno le copertine nei rinnovamenti grafici successivi, ospitanti le sculture di Fausto Melotti e le elaborazioni fotografiche di Luigi Ghirri, anche se diverse opere di quest'ultimo erano già adottate per queste edizioni.⁷ Si trattava di una serie priva della

⁵ Cfr. lettera di Alberto Mondadori a Italo Calvino, 22 febbraio 1965; in FAAM, AME, sezione Il Saggiatore Carteggio, fasc. Italo Calvino; poi in Virna Brigatti, *Gli Oscar fra testimonianze, articoli e cataloghi*, in *Storia degli Oscar. Una collana-biblioteca*, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, 2015, pp. 77-108; p. 91; lettera di Italo Calvino ad Alberto Mondadori, 5 marzo 1965, in FAAM, AME, sezione Il Saggiatore Carteggio, fasc. Italo Calvino; poi in Italo Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 855.

⁶ Sugli Oscar Mondadori cfr. Elisabetta Risari, *Haute couture e prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar*, in *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo», n. 33, 2014, pp. 103-109; *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, 2015; Elisabetta Risari, *Novecento. Tempo presente o passato remoto?*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, pp. 33-40, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/8919>.

⁷ Sulle copertine dei libri calviniani cfr. Mario Barenghi, *Le scelte di copertina di Italo Calvino*, in *L'oggetto libro '96. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1996, pp. 240-245; Gian Carlo Ferretti, *La grafica di Calvino*, «Giornale della

numerazione dei volumi, edita a seguito di un'altra collana monoautoriale degli Oscar dedicata a Luigi Pirandello (1992) e precedente quella destinata a Gabriele D'Annunzio (1995), gli altri due autori di punta all'epoca del catalogo mondadoriano di cui l'editore gestiva i diritti completi. Era questo elemento ad accomunare i tre autori, che la Mondadori decise di adottare come figure bandiera non solo del proprio catalogo librario, ma della propria identità come casa editrice di letteratura, ed era per questo che le collane di Pirandello e D'Annunzio furono dismesse quando uscirono fuori diritti negli anni Duemila. L'ingresso di Calvino in una collana di alte tirature e diffusione come gli Oscar è certamente un momento significativo, che sorpassa il semplice «fatto editoriale», ma investe lo *status* stesso di classico del Novecento con cui proprio in quegli anni stava entrando nel canone letterario italiano.⁸

Nel passaggio da una casa editrice all'altra c'è sempre il rischio che l'opera letteraria possa risultare in qualche modo alterata, in particolare se effettuato in assenza dell'autore, come in questo caso. L'oscillazione della sola forma editoriale può intaccare il contenuto testuale, divergendo dalle scelte autoriali, un rischio ancora più vicino quando riguarda un prodotto editoriale inserito in una serie fortemente omogenea dal punto di vista ecdotico, come gli Oscar.⁹ In linea con la prassi della collana, le edizioni delle Opere di IC infatti non indicano mai la redazione adottata: spesso la lezione testuale utilizzata è la stessa allestita per i Meridiani e ciò è vero, nel caso di Calvino, per quanto riguarda le opere pubblicate in vita, la cui redazione di riferimento è «sempre conforme all'ultima edizione che ha visto la luce vivente l'autore».¹⁰ Diverso è il discorso per le opere postume,

libreria», n. 12, dicembre 1996, p. 38; Nicoletta Leone, *Le copertine di Calvino. Altri mondi possibili*, «Autografo», XIV, fasc. 36, 1998, pp. 49-66; Fabio Gambaro, *Illustrare l'invisibile. Le copertine delle Città invisibili*, in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 96-104; Margherita Di Fazio, *Italo Calvino. Immagini di copertina e rapporto arte-scrittura*, «Igitur», n. 6, 2005, pp. 135-146; Giovanni Baule, *In copertina, il barone e l'elce. Note di traduzione visiva*, «Bollettino di Italianistica», 2019, pp. 205-218.

⁸ Per un'indagine circostanziata su queste dinamiche si rimanda a Isotta Piazza, *«Canonici si diventa». Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

⁹ Cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 114-180.

¹⁰ *Avvertenza*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, 3 voll., vol. II, p. xxxvii.

riproposte presso le Opere di IC secondo la redazione della prima edizione e non secondo la lezione testuale adottata nei Meridiani. Si verifica così sul mercato la circolazione di due varianti delle *Lezioni americane*: quella degli Oscar che riporta il testo dell'edizione Garzanti 1988, curata da Esther Calvino, e quella contenuta nei *Saggi* curati da Mario Barenghi. Un fatto cronologico da evidenziare riguarda i tempi delle pubblicazioni: le opere postume sono uscite in volume prima della pubblicazione dei Meridiani che le contengono (il terzo volume di *Romanzi e racconti* e i *Saggi*), mentre per gli altri libri di Calvino le Opere di IC hanno potuto attingere alla redazione già presente nei primi due volumi dei Meridiani calviniani. Per le Opere di IC emerge quindi una prassi editoriale flessibile e caratterizzata dall'abitudine di attingere alla versione testuale disponibile, che si tratti dei Meridiani o di pubblicazioni di altri editori, senza l'uso di criteri omogenei e prettamente filologici. Per i testi la Mondadori ha adottato una logica redazionale sostanzialmente conservatrice, che comprende una semplice correzione «cosmetica» degli accenti acuti sulle *i*, come la norma einaudiana prescrive, in accenti gravi. Ha invece lasciato inalterato il sistema con cui Calvino indicava il discorso diretto: la Mondadori adotta le virgolette basse, mentre l'Einaudi usa il trattino medio spaziato, un equilibrio tra norma editoriale e stile autoriale che non poteva essere intaccato senza compromettere la disposizione grafica del testo.¹¹

2. Presentazioni d'autore

Di norma le edizioni degli Oscar, fungendo spesso da libri di riferimento per il pubblico scolastico, presentano un'introduzione allestita dai curatori come supporto alla comprensione e contestualizzazione dell'opera, uno scritto introduttivo che nel tempo si è consolidato in una tripartizione, dedicata sovente alla vita dell'autore, all'opera che si sta per leggere e infine alla fortuna riscontrata. Nel caso delle Opere di IC l'introduzione viene indicata formalmente con il nome di *Presentazione*, seguita dalla cronologia curata da Mario Barenghi e Bruno Falcetto per i Meridiani e una bibliografia critica essenziale su Calvino e l'opera interessata. È proprio la *Presentazione* a rappresentare la grande peculiarità peritextuale della serie calviniana rispetto al resto degli

¹¹ Cfr. Alberto Cadioli, *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 1, 2016, pp. 231-244, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/7653>.

Oscar: si tratta esclusivamente di scritti d'autore, con poche eccezioni. I testi liminari sono infatti costituiti da peritesti firmati o attribuibili a Calvino o da lettere, interviste, articoli, conferenze. Per aiutare il lettore a entrare in contatto con l'opera e orientarlo, talvolta attraverso composizioni testuali di natura e periodi diversi, tutte le presentazioni sono aperte da un breve cappello introduttivo, non firmato, con il compito di contestualizzare non solo l'opera, ma anche la relativa presentazione, all'interno del percorso letterario di Calvino, indicando le fonti di provenienza. Si possono così raggruppare le fonti dei trentasette testi adottati per realizzare le presentazioni delle Opere di IC, spesso composte da più testi:¹²

- *Interviste*: sei;
- *Scritti su periodico*: nove;
- *Quarte di copertina e risvolti dei libri*: cinque;
- *Note, prefazioni e introduzioni ai libri*: dodici;
- *Lettere*: due;
- *Scritti non appartenenti a Calvino*: due;
- *Estratti da libri di Calvino*: uno.

I peritesti interni (note, prefazioni, introduzioni) e gli scritti calviniani apparsi su periodico sono le fonti più utilizzate e comprendono da sole più della metà dei casi esaminati. Le interviste e i peritesti di copertina alle edizioni vivente Calvino si collocano quindi in una posizione intermedia, mentre gli scritti di altro tipo hanno un ruolo residuale. Questo che risulta è il quadro generale degli scritti utilizzati, ma focalizzando l'analisi sui dettagli dei singoli volumi emerge un ulteriore ordine classificatorio che comprende tre tipologie di presentazione. La prima riguarda quelle presentazioni che hanno attinto agli scritti liminari realizzati dallo stesso Calvino: abbiamo quindi la *Nota introduttiva* del 1970 per gli *Amori difficili*, la *Prefazione* firmata da Tonio Cavilla per *Il barone rampante*, la prefazione del 1964 per *Il sentiero dei nidi di ragno*, la *Presentazione* del 1966 a *Marcovaldo*, la quarta di copertina anonima per *Collezione di sabbia*, la *Nota* del 1973 per *Il castello dei destini incrociati*, l'*Introduzione* del 1956 per *Fiabe italiane* e la *Premessa* del 1968 per *La memoria del mondo*.

¹² Per l'elenco completo dei testi calviniani adottati nella presentazione delle Opere di IC si rimanda all'*Appendice bibliografica* in Andrea Palermitano, *Con la sua voce*, cit., pp. 168-174.

La seconda tipologia riguarda invece le presentazioni «apocrife», composte principalmente, ma non solo, dagli epitesti, non concepiti da Calvino come corredo editoriale alle sue opere, ma adottati per tale scopo dalla Mondadori in occasione delle Opere di IC. Questa varietà di presentazioni è realizzata combinando insieme testi diversi per creare uno scritto «apocrifo» d'autore che non è mai esistito veramente, in cui confluiscono interviste, lettere e persino note inedite. Nella *Presentazione* di *Ultimo viene il corvo*, ad esempio, sono presenti tre peritesti diversi che mantengono però un'autonomia testuale: la *Nota* di Calvino all'edizione Coralli del 1969, la *Nota* all'edizione Nuovi Coralli del 1976 e, a piè di pagina, la scheda bibliografica, probabilmente firmata da Pavese, presente nella prima edizione del 1949. Il punto più estremo di questa commistione testuale è raggiunto nella *Presentazione* alle *Cosmicomiche*, in cui gli elementi epitestuali di diversa origine sono innestati senza nessun segno grafico che ne segnali l'autonomia originaria, saldando insieme le domande e le risposte di Calvino a due interviste distinte.¹³ La terza tipologia riguarda i casi in cui i peritesti, sempre quarte e risvolti allestiti da Calvino per le edizioni da lui curate, non vengono utilizzati, lasciando il posto a epitesti che fungono da unica presentazione all'opera. È sufficiente scorrere i titoli degli interventi utilizzati per farsi un'idea degli scritti adottati: *Le città invisibili felici e infelici* per *Le città invisibili*, *I racconti che non ho scritto* per *I racconti*, *Se una notte d'inverno un narratore* per *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Sotto quella pietra* per *Una pietra sopra*. Per la prima raccolta saggistica di Calvino, la Mondadori ha comunque mantenuto la breve ma importante presentazione alla prima edizione, collocandola dopo la bibliografia.

Per rimanere coerenti con l'impostazione delle presentazioni stabilita per le Opere di IC, la Mondadori ha scelto di mantenere sempre le prefazioni di Calvino se presenti, attingendo invece al grande *corpus* degli epitesti quando gli scritti liminari calviniani erano insufficienti a sorreggere autonomamente la presentazione. È questo il caso delle *Città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Palomar*, risalenti a un periodo in cui Calvino spostò lo spazio comunicativo dei peritesti alle cornici delle opere. Una considerazione a parte meritano le presentazioni ai libri postumi, per cui l'editore non ha potuto attingere a nessuno scritto d'autore concernente in modo diretto l'o-

¹³ Si tratta delle interviste Calvino: «continuo il mio discorso», in «La Provincia», 22 dicembre 1965, p. 3 e Calvino spiega il suo cosmo, in «Il Giorno», 22 dicembre 1965, p. 7.

pera presa in considerazione. Un'impossibilità talvolta palesata apertamente dalla stessa nota introduttiva, come nel caso della *Strada di San Giovanni*: «Presentare questo libro con le parole *ad hoc* dell'autore non è, per ovvie ragioni, possibile». ¹⁴ Gli epiteti sono quindi la tipologia testuale più utilizzata, mentre l'unica presentazione delle Opere di IC completamente non di autore appartiene alle *Lezioni americane*. Si tratta dell'introduzione per l'edizione Garzanti (1988) scritta da Esther Calvino, la cui elezione ad apertura del volume è motivata esplicitamente *in loco*:

Poiché sui temi e l'elaborazione delle Lezioni Calvino non ha lasciato né scritti né interviste (la morte lo colse mentre vi stava lavorando), riproduciamo integralmente la Nota introduttiva scritta per la prima edizione da Esther Calvino. ¹⁵

La presentazione a *Sotto il sole giaguaro* si allontana leggermente dalla prassi adottata per le prefazioni postume perché situata in una posizione intermedia. Il materiale epitetuale utilizzato consta infatti in alcuni passi di una conferenza che riguardano direttamente la stesura dell'opera («Un libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso» ¹⁶). Questa presentazione è quindi concettualmente situabile tra quelle epitetuali alle opere pubblicate in vita e quelle postume per cui non ci sono testi autoriali di riferimento.

Da notare che l'unico nome ricorrente, indicato nel verso del frontespizio dei volumi, è quello di Luca Baranelli, la cui collaborazione è riportata in tutte le edizioni. Sebbene non chiarito esplicitamente, l'attività di Baranelli riguarda l'individuazione e la scelta dei peritesti d'autore inseriti nelle Opere di IC, resa possibile dal grande lavoro di ricerca effettuato per la redazione di una bibliografia delle opere e degli scritti calviniani, i cui primi esiti furono presentati sui Meridiani e poi pubblicati interamente nel 2007. ¹⁷ In questa circostanza è infatti perfettamente evidente la strettissima cooperazione tra i Meridiani e gli Oscar. Si tratta di due compartimenti della Mondadori che offrono due tipi di prodotti editoriali diversi, il pri-

¹⁴ *Presentazione* a Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1995, p. v.

¹⁵ *Presentazione* a Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. v.

¹⁶ *Presentazione* a Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1995, p. vi.

¹⁷ Cfr. Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

mo «scientifico» e rivolto agli studiosi, o quanto meno a una comunità di lettori colta, il secondo «di lettura» e pensato per un pubblico di massa, ma connessi tra loro al punto che, come ha indicato Virna Brigatti, la distanza tra questi due tipi di edizione può essere più apparente che reale.¹⁸ Nel caso di Calvino questa sinergia non riguarda però in modo particolare la lezione testuale (come abbiamo visto, le *Lezioni americane* circolano in due versioni diverse), ma i peritesti calviniani, soprattutto gli scritti introduttivi delle edizioni da lui curate. Questi sono stati riordinati quasi sistematicamente dai curatori dei Meridiani e inclusi in chiusura ai volumi, insieme alla selezione e alla raccolta di molte delle lettere, degli articoli e delle interviste di Calvino. Tutte le note inedite impiegate nelle presentazioni degli Oscar sono state infatti rintracciate durante il lavoro di allestimento dei Meridiani e lì pubblicate per la prima volta.

L'analisi delle presentazioni ci permette di capire come la collana calviniana, a differenza di quanto per prassi si verifica negli Oscar, è contraddistinta da un apparato peritextuale inconsueto: l'autorità della curatela si eclissa e gli scritti d'autore costituiscono il diaframma critico tra il lettore e il testo, senza l'intermediazione diretta da autorità terze. Le forme editoriali della serie presentano quindi una fisionomia liminare affidata alla voce dell'autore che non ha eguali in termini di organicità e sistematicità in nessun'altra compagine degli Oscar, nemmeno nelle collane di Pirandello e D'Annunzio, i cui libri sono introdotti dai curatori. Il risultato conseguito dalla politica editoriale della Mondadori, grazie al lavoro di Baranelli e in conformità con le indicazioni fornite dagli eredi, è quindi la valorizzazione degli strumenti ermeneutici e metaletterari con cui Calvino ha dotato regolarmente i suoi lettori lungo più di trent'anni di attività, mettendo in relazione la produzione peritextuale con quella testuale agli occhi di un pubblico molto vasto, raggiungibile attraverso le edizioni Oscar.

3. Melotti e l'arrivo delle postfazioni «critiche»

Nel 2000 si verifica il rinnovamento della grafica degli Oscar grandi classici, serie «madre» al quale le Opere di IC sono legate, e che investe anche la serie calviniana, la cui veste grafica viene modificata. È in questa occasione

¹⁸ Cfr. Virna Brigatti, *Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 1, 2016, pp. 215-230, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/7440>.

che le opere di Fausto Melotti vengono adottate per illustrare la prima di copertina, una scelta guidata dalle suggestioni visive che lo stesso Calvino aveva già disseminato tra le sue riflessioni risalenti all'epoca delle *Città invisibili*:

I segni vanno comunque tenuti alti: senza nessuna prosopopea, con la leggerezza, l'attenzione, l'industriosa ostinazione dei palafitticoli. Era verso il regno delle palafitte che il viaggiatore – e non da ieri – muoveva i suoi trampoli: solo habitat possibile per i secoli immediatamente prossimi. Apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde a una certa confidenza con lo spazio e col tempo.¹⁹

C'è stato un momento in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti, uno dei primi astrattisti italiani, che solo nella vecchiaia è stato scoperto e valutato secondo il suo merito, mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città sui trampoli, città ragnatela. Insomma, c'è una zona del mio libro [*Le città invisibili*] che tende verso un ideale di leggerezza.²⁰

Il dialogo tra le sculture di Melotti e le opere di Calvino è rarefatto, astratto, basato sulla tensione concettuale tra gli scritti dell'autore, in particolare quelli risalenti alla sua produzione più tarda, e le forme leggere e metafisiche dell'artista.²¹ Con gli anni le opere di Melotti – così riconoscibili grazie alla loro peculiare cifra estetica – si sono in tal modo legate agli Oscar calviniani da creare presso le nuove generazioni di lettori italiani un'associazione immediata con i libri dello scrittore, facendo la loro apparizione sui banchi di scuola, nelle biblioteche e tra gli scaffali delle librerie.

Nel 2002 esce l'unica opera calviniana a essere pubblicata direttamente nelle Opere di IC fin dalla prima edizione: si tratta di *Mondo scritto e mondo non scritto*. L'antologia, a cura di Barenghi, è composta da «una quarantina fra saggi, articoli e recensioni che Calvino ha pubblicato in

¹⁹ Italo Calvino, *I segni alti* [1971], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 tt., t. I, pp. 1970-1971.

²⁰ Italo Calvino, *Cinquantacinque città* [1972], in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2022, p. 178.

²¹ Su Calvino e Melotti cfr. Letizia Modena, «Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture». *La scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino*, «Letteratura & Arte», n. 2, 2004, pp. 218-242.

varie sedi, senza mai raccogliarli in volume»,²² già raccolti nei *Saggi* dei Meridiani e qui riproposti seguendo il solco ecdotico su cui si sono già mosse le decisioni inerenti alla pubblicazione degli inediti negli anni Novanta: «si è comunque scelto di proporre qualche ipotesi di raggruppamento tematico». ²³ Il nucleo concettuale intorno a cui si muovono i testi in *Mondo scritto e mondo non scritto* è illustrato da Barenghi nella nota introduttiva al testo – privo della consueta presentazione della collana – che, come il titolo dell'antologia evidenzia, riguarda le riflessioni calviniane sulla lettura e la letteratura.

In *Mondo scritto e mondo non scritto* fa la sua comparsa una tipologia di peritesto fino a questo momento sconosciuta alla composizione editoriale dei volumi nelle Opere di IC: la postfazione.²⁴ Un elemento liminare che viene poi introdotto sistematicamente nelle edizioni della collana a partire dal 2011, anno a cui corrisponde un nuovo mutamento grafico, legato al rinnovamento della serie «madre», che restituisce i libri in un formato leggermente maggiore (da 11x18,5 a 12,5x19,5 cm) e con una diversa impostazione grafica della copertina, anche se le illustrazioni presenti sono le stesse già appartenenti a Melotti. La postfazione è un peritesto generalmente meno utilizzato rispetto ad altri, come osserva Genette («l'impressionante esiguità di questo *corpus* [di postfazioni] è del tutto significativa»²⁵), e la fisionomia editoriale delle opere calviniane pubblicate vivente l'autore non fa eccezione. Le uniche due postfazioni adottate da Calvino per i suoi libri sono la *Nota* finale alla riedizione dei *Nostri antenati* del 1967 e una *Postfazione* all'edizione del 1975 presso la serie einaudiana Biblioteca giovani della *Memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. In entrambi i casi non si tratta di testi integralmente originali: nella riedizione dei *Nostri antenati* è stato operato un semplice dislocamento della *Premessa*

²² Mario Barenghi, *Nota al testo*, in Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. v.

²³ Ivi, p. vi.

²⁴ Si tratta di Mario Barenghi, *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino*, in Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., pp. 341-358.

²⁵ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 234.

a chiusura del volume, mentre il testo in *La memoria del mondo* presenta delle modifiche minori rispetto alla *Premessa* 1968.²⁶

Nel caso dei *Nostri antenati* lo spostamento della *Nota* in chiusura è dovuta al cambiamento nella disposizione dei romanzi nell'antologia a partire dall'edizione del 1967. Nella pubblicazione del 1960 l'ordine in cui le tre storie sono riportate (*Il cavaliere inesistente*, *Il visconte dimezzato* e *Il barone rampante*) corrisponde a una ragione precisa illustrata da Calvino nella *Prefazione*:

[h]o voluto farne una trilogia di esperienze sul come realizzarsi esseri umani: nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale: tre gradi di approccio alla libertà.²⁷

A partire però dall'ottava ristampa Einaudi del 1967 Calvino ha ordinato i romanzi secondo il più neutro ordine cronologico, rimuovendo la *Prefazione* in alcune ristampe prima di reintegrarla e mutarla in nota di chiusura, come spiega in una lettera a Guido Almansi:

[d]a tempo comunque sapevo che quella introduzione era meglio non l'avessi mai scritta. Tant'è vero che dopo un certo numero d'edizioni non volli che fosse più ristampata e per alcuni anni il libro fu ristampato senza. Poi ci furono proteste – specie dal settore delle esercitazioni liceali e universitarie – e acconsentii a che fosse ripubblicata, in fondo, come *Nota 1960*.²⁸

Verosimilmente Calvino, anche in luce della sua dichiarazione sulla natura situazionale degli scritti liminari,²⁹ percepiva la distanza accumulatasi con

²⁶ Sul caso della *Memoria del mondo* cfr. Andrea Palermitano, *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche di Calvino. Struttura, paratesti e collocazione editoriale*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di Davide Cioffrese, Matteo Massari e Irene Soldati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 225-234.

²⁷ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, p. XIX.

²⁸ Lettera di Italo Calvino a Guido Almansi, 28 aprile 1971; poi in Italo Calvino, *Lettere*, cit., p. 1097.

²⁹ Cfr. Italo Calvino, *Colloquio con Ferdinando Camon* (1973), in Id., *Saggi*, cit., pp. 2775-2776.

la *Prefazione* e la relativa disposizione testuale originale, portando a un riassetto strettamente cronologico dei testi e, infine, allo spostamento della nota in chiusura, una posizione di minor rilievo per uno scritto ormai non più completamente aderente alle scelte editoriali – il passaggio sui «tre gradi di approccio alla libertà» è stato mantenuto – e alle volontà dell'autore, ma che rimane uno strumento ermeneutico importante e richiesto da determinate comunità di lettori.

Ritornando alle Opere di IC, in chiusura di tutti i volumi già editi, con l'eccezione di *Sulla fiaba*, è stata aggiunta una postfazione, così intitolata nei volumi, nessuna delle quali è firmata da Calvino ma appartiene a una voce *terza* che si fa conclusione critica dell'opera. Si tratta quindi della stesura di un apparato peritestuale inedito per la collana, la cui prassi fino a quel momento era di attingere, con rarissime eccezioni, ai soli scritti calviniani. Per meglio comprendere la fisionomia delle postfazioni è utile evidenziare che per gran parte non si tratta di testi preparati appositamente per queste nuove edizioni. L'analisi qualitativa delle fonti utilizzate, riportate *in loco* nelle edizioni, registra infatti un risultato molto più netto e omogeneo che per le altre tipologie di apparato: su ventotto casi, ventidue riguardano interventi apparsi nello stesso periodo in cui il libro interessato è stato pubblicato, facendo combaciare l'epoca degli scritti con il tempo delle opere a cui fungono da postfazione.³⁰ La scelta maggioritaria di presentare testi usciti all'epoca delle prime pubblicazioni indica l'intenzione di creare un accostamento cronologicamente vicino tra gli scritti di Calvino sulle sue opere, adottate nelle presentazioni, e gli scritti critici sui libri calviniani, in modo da evidenziare il confronto tra lo scrittore e la critica. Come per le presentazioni, è ancora una volta a Baranelli che va attribuito il lavoro di selezione dei testi usati in questa sede, anche qui legato alla ricerca compiuta per la bibliografia critica presso i Meridiani.

Il profilo critico che emerge dalle postfazioni delle serie va inquadrato nel contesto più ampio che riguarda la ricezione complessiva delle opere e degli scritti calviniani, lasciando emergere in diversi punti gli «stereotipi critici» che accompagnano la figura del Calvino narratore e saggista nel tempo: «sguardo», «occhio», «labirinto», «città», «geometrico»,

³⁰ Cfr. l'*Appendice bibliografica* dell'intervento.

«razionale», ecc.³¹ Naturalmente è possibile fare solo alcuni esempi indicativi per restituire un'idea generale delle postfazioni adottate. Si parte dalla recensione di Pavese al *Sentiero dei nidi di ragno*, che in una lettera del 1948 Calvino considerò «dichiaratamente polemica»,³² anche se resta probabilmente la recensione più celebre mai realizzata per un libro calviniano. È lì infatti che si trova la definizione di «scoiattolo della penna» che per molto tempo è rimasta legata a Calvino, e in cui si può intravedere il futuro Cosimo da Rondò tra i boschi della Riviera di Ponente, così come scrisse Pavese: «Diremo allora che l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa"». ³³ Un concetto ripreso da Cases proprio nella recensione al *Barone rampante*, adottata come postfazione al volume, in cui ribadisce fin dal titolo (*Calvino e il «pathos» della distanza*) il ruolo di una coordinata conoscitiva e stilistica essenziale nella poetica calviniana, tracciando un'agile ricognizione che mira a renderla l'elemento caratterizzante dei primi dieci anni di vita autoriale di Calvino, culminanti proprio nel *Barone rampante*. Proprio partendo dal *pathos* della distanza evocato da Cases, concetto critico fra i più influenti e duraturi negli studi sullo scrittore, è possibile rintracciare numerose riflessioni sullo «sguardo» e «l'occhio» di Calvino che caratterizzano ancora oggi molta parte del discorso sulla sua opera.

L'intervento di Paolo Milano scelto per *Il cavaliere inesistente* consiste invece in un'interpretazione politico-biografica dell'opera, letta «di fatto, cioè al di là degli stessi intenti dell'autore» come «un apologo intorno alla convalescenza di un intellettuale ex-comunista». ³⁴ Una valutazione molto diffusa tra i critici dell'epoca che però Calvino contestò con forza, come nel caso della lettera inviata nel 1960 a «Mondo Nuovo» e adottata come

³¹ Cfr. Elio Baldi, *Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. XXX, fasc. 1, 2015, pp. 23-33.

³² Lettera di Italo Calvino a Giuseppe De Robertis, 6 febbraio 1948; poi in Italo Calvino, *Lettere*, cit., p. 214.

³³ Cesare Pavese, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 149-150.

³⁴ Paolo Milano, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, 2011, p. 124. Il corsivo è mio.

presentazione dell'edizione Oscar: «l'interpretazione in chiave di allegoria politica del *Cavaliere inesistente* è completamente arbitraria, non corrisponde affatto alle mie intenzioni né ai miei sentimenti e snatura completamente la natura del libro».³⁵ Quello di Milano è un giudizio critico reso comprensibile dal periodo storico che l'Italia attraversava a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in particolar modo perché *Il cavaliere inesistente* è il primo libro calviniano a essere edito dopo l'uscita di Calvino dal Pci, avvenuta nell'agosto 1958, due mesi dopo la pubblicazione del *Barone rampante*. La sua presenza a corredo di un'edizione concepita e pubblicata in una situazione completamente diversa, quella dell'Italia nel nuovo millennio inoltrato, è indizio di quanto la stratificazione dei giudizi critici nel tempo si leghi irrimediabilmente all'opera interessata, soprattutto quando viene riproposta un'interpretazione coeva alla prima edizione. Così si spiega perché l'editore abbia scelto una recensione che testimonia il tono critico maggioritario all'epoca e non quello ritenuto più consono da Calvino. In questo senso, i peritesti Oscar del *Cavaliere inesistente* rivelano in modo esemplare al lettore odierno l'interazione tra autore e critici, riportando la lettera di Calvino a «Mondo Nuovo» nella presentazione d'autore e la recensione di Milano come postfazione, a rappresentare l'interazione talvolta anche conflittuale con la critica.

Incontriamo quindi le postfazioni uscite dopo la morte di Calvino, classificabili in due categorie: una riguardante gli scritti sui volumi postumi usciti nella prima metà degli anni Novanta presso i Libri di IC e l'altra inerente invece quegli interventi sulle opere pubblicate vivente l'autore. Nella prima categoria rientrano quattro postfazioni, costituite da recensioni apparse all'epoca della prima uscita delle edizioni. Gli autori sono Cesare Garboli per *La strada di San Giovanni*, Gian Carlo Roscioni per *Perché leggere i classici*, Pietro Citati per *Prima che tu dica «Pronto»* e Marco Belpoliti per *Eremita a Parigi*. Un tratto comune è la marginale – se non totalmente assente – attenzione ai libri nella loro qualità di raccolte postume, i cui testi sono considerati nella loro autonomia e legati al tempo in cui Calvino li ha realizzati: il racconto *La strada di San Giovanni* prende gran parte dello spazio concesso da Garboli («non si sa come, sembra che tutte le piste, le figure, i sentieri della letteratura di Calvino si diano convegno e

³⁵ Lettera di Italo Calvino a «Mondo Nuovo», 21 marzo 1960; poi in Italo Calvino, *Lettere*, cit., p. 642.

ritorno alla *Strada di San Giovanni*³⁶), mentre Citati discorre soprattutto dei racconti degli anni Settanta e Ottanta («sono tra le più belle cose che Calvino abbia mai scritto»³⁷). La stessa riflessione è attribuibile ai saggi di *Perché leggere i classici*, di cui Roscioni evidenzia l'istanza pedagogica («in questo i suoi saggi assolvono una funzione limpidamente didattica»³⁸), e agli scritti autobiografici in *Eremita a Parigi*, dalla cui lettura Belpoliti traccia la fisionomia di un Calvino lontano dall'esibizionismo che «non cessa mai d'interrogarsi su se stesso».³⁹ Quello che emerge da queste quattro postfazioni è quindi un discorso complessivo sul Calvino narratore, saggista e autobiografo che si interseca con i contesti storici vissuti e le opere realizzate, senza soffermarsi sull'identità del libro postumo, trattato come semplice contenitore di scritti talvolta già pubblicati e incontrati a loro tempo dai postfatori. L'unica eccezione è la conclusione del testo di Belpoliti, che richiama puntualmente le assonanze tra *Eremita a Parigi* e il terzo tomo di *Romanzi e Racconti* – usciti entrambi nell'ottobre del 1994 – indicando allo stesso tempo la natura «apocrifa» e solidamente tematica dei due volumi: «Questi testi [...] probabilmente non sarebbero stati raccolti dall'autore in volume, ma qui ben figurano accanto al repertorio completo del lavoro di questo artigiano della parola».⁴⁰

Il *pathos* nietzschiano della distanza evocato da Cases riflettendo sul *Barone* può tornare utile come concetto per tratteggiare i connotati delle postfazioni cronologicamente lontane – si va dai trenta ai cinquant'anni – dall'uscita dei libri di cui si occupano. Si tratta di una tipologia largamente minoritaria, ma che ha comunque una sua rilevanza distaccandosi dalla prassi editoriale prevalente nella costituzione dell'apparato postfatorio per le Opere di IC. Per quanto concerne *Il visconte dimezzato*, *La nuvola di smog* e *La formica argentina* e *I racconti* ci si trova davanti a una tipologia inedita, in quanto non si tratta di recensioni apparse su periodici ma di

³⁶ Cesare Gabroli, *Postfazione*, in Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 2011, p. 96.

³⁷ Pietro Citati, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»*, Milano, Mondadori, 2011, p. 265.

³⁸ Gian Carlo Roscioni, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2011, p. 305.

³⁹ Marco Belpoliti, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 2011, p. 260.

⁴⁰ Ivi, p. 263.

estratti da volumi monografici. Per i primi due libri il postfatore è Barenghi e gli scritti sono tratti dal saggio *Calvino*⁴¹ del 2009, mentre la postfazione ai *Racconti* è costituito da un passo di Francesca Serra, parte del volume *Calvino*.⁴² Entrambi i libri trattano in maniera estesa e complessiva l'intera produzione autoriale di Calvino: gli scritti postfatori non hanno quindi né la stessa funzione, né la struttura testuale delle recensioni finora incontrate. Le postfazioni interessate consistono nella fedele riproduzione delle porzioni dei libri inerenti alle opere interessanti, estrapolate dal loro contesto originario e staccate dal discorso complessivo dei rispettivi volumi per diventare dei nuclei saggistici autonomi a chiusura dell'opera a cui si riferiscono. Anche Domenico Scarpa, postfatore di *Marcavaldo* e della *Memoria del mondo*, è autore di una monografia calviniana uscita nel 1999, da cui però Mondadori non ha attinto direttamente per la realizzazione delle due postfazioni, che probabilmente sono gli unici testi redatti appositamente come postfazioni per le Opere di IC.

Con l'arrivo delle postfazioni la prospettiva complessiva degli apparati critici delle Opere di IC viene leggermente deviata, ritagliando spazio a un punto di vista ulteriore rispetto a quello dell'autore e dando la possibilità ai lettori di conoscere una parte variegata ed esemplificativa di molti di quelli scritti critici che, dalla fine degli anni Quaranta fino al XXI secolo, hanno riflettuto e scavato dentro e intorno alle opere di Calvino. Si tratta di una scelta coerente con quella adottata inizialmente, perché queste edizioni permettono ai lettori di confrontare la voce calviniana con quella dei critici, specialmente quelli della sua epoca, evidenziando parte di ciò che Giorgio Raimondo Cardona ha definito un «processo circolare di interazione tra autore [Calvino] e critici che forse non ha riscontri nella nostra letteratura».⁴³ Il profilo critico che emerge nella collana non ha evidentemente l'intenzione di offrire una prospettiva alternativa di Calvino rispetto a quelle già esistenti, ma si propone di riportare – come nel caso del *Cavaliere inesistente* – i toni che hanno inciso maggiormente nella ricezione critica delle sue opere, dal Calvino giovane

⁴¹ Mario Barenghi, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009.

⁴² Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

⁴³ Giorgio Raimondo Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, pp. 187-201: p. 188.

scrittore «realista» e intellettuale militante a figura di primo piano nel panorama letterario italiano, passando per le categorie del fantastico-allegorico e della narrativa combinatoria.

4. Verso il centenario: ampliamenti e trasformazioni grafiche

Nel 2011 confluiscono nelle Opere di IC quattro libri che in precedenza non facevano parte delle serie monografica, ma degli Oscar grandi classici: l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, *I nostri antenati* e *Tutte le cosmicomiche*, seguiti nel 2015 da *Racconti fantastici dell'Ottocento* e dall'inedito *Un'ottimista in America*. Con l'eccezione di quest'ultimo, si tratta sostanzialmente di curatele di Calvino e raccolte di testi già presenti nel catalogo mondadoriano, la cui inclusione nelle Opere di IC testimonia una mutata concezione del modo di valorizzare e presentare le opere calviniane al pubblico, virata ormai verso una politica che mira a presentarle tutte nello stesso contenitore editoriale. Nonostante questo, permangono comunque delle differenze rispetto ai titoli presenti fin dagli anni Novanta: le nuove edizioni sono infatti prive delle prefazioni e delle postfazioni redatte appositamente per gli Oscar, mentre permangono, quando presenti, gli scritti liminari delle edizioni pubblicate vivente l'autore. Il contenuto offerto nella nuova veste è identico a quello delle edizioni mondadoriane precedenti, mentre a cambiare è solo la veste editoriale, uniformata nella grafica agli altri titoli.

Il 2016 vede poi la nascita degli Oscar Moderni, collocazione in cui sono confluiti gli Oscar Classici moderni, gli Scrittori moderni e altre sottocollane, nel segno della riduzione delle articolazioni editoriali considerate ormai obsolete e dell'unificazione grafica per rafforzare l'identità degli Oscar, così come dichiarato dal direttore della collana Luigi Belmonte nell'illustrare la nuova iniziativa grafica intrapresa: «recuperare unità di stile nella diversità delle collane; esaltare l'identità dei singoli titoli». ⁴⁴ Si verifica quindi a partire da quest'anno lo spostamento di collocazione dei titoli appartenenti alle Opere di IC verso gli Oscar Moderni, avvenuto gradualmente nel tempo e conclusosi recentemente. Tra le edizioni dei nuovi

⁴⁴ Intervista a Luigi Belmonte in Alessandra Rotondo, *I nuovi Oscar Mondadori. La parola a Luigi Belmonte, responsabile editoriale*, «Giornale della libreria», 27 luglio 2016, <http://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-i-nuovi-oscar-mondadori-la-parola-a-luigi-belmonte-responsabile-editoriale-2538.html>, consultato il 5 settembre 2023.

Oscar e quelle delle Opere di IC le differenze sussistono soltanto nella grafica di copertina, lasciando inalterati i peritesti interni e l'indicazione, nella pagina a sinistra del frontespizio, dell'elenco delle pubblicazioni annoverate fra le «opere di Italo Calvinò». La serie calviniana perde la sua tipica impostazione grafica – uniformata a quella degli altri Oscar Moderni –, unitamente alle sculture di Melotti che, dopo più quindici anni, abbandonano la prima di copertina. Al loro posto l'editore ha deciso di mantenere una scelta iconografica concettualmente omogenea, adottando le elaborazioni fotografiche di Luigi Ghirri.

Nel 2023, in occasione del centenario della nascita di Calvinò, la Mondadori ha scelto di rinnovare nuovamente la veste grafica dei libri, non riutilizzando più materiali già esistenti ma incaricando il disegnatore irlandese Jack Smyth di creare delle copertine appositamente per l'occasione.⁴⁵ L'obiettivo dichiarato dalla casa editrice è infatti quello di «regalare alle opere dell'autore una veste più grafica e colorata, che riesca a trasmettere ai nuovi lettori la varietà degli argomenti e degli stili utilizzati dallo stesso Calvinò».⁴⁶ L'investimento continuo della Mondadori verso le opere calviniane, promosse anche attraverso gli Oscar Junior e progetti editoriali più ristretti e di pregio, indica quanto Calvinò non solo faccia parte integrante delle strategie editoriali mondadoriane per quanto riguarda la gestione del catalogo, ma come sia diventato probabilmente l'autore italiano più rappresentativo della casa editrice. È indispensabile quindi prendere in considerazione, indagando le edizioni Oscar di Calvinò, le dinamiche più generali del mercato editoriale contemporaneo, caratterizzato da una massiccia competizione di titoli in uscita ogni anno a cui le scelte di marketing rispondono attraverso il frequente rinnovamento della forma editoriale, seguendo logiche prettamente commerciali miranti a sfruttare il fattore della novità (grafica ma anche peritestuale) come spinta alla vendibilità. Per comprendere la longevità del catalogo calviniano nel mercato editoriale italiano sono utili le classifiche di ven-

⁴⁵ Nel 2023 sono apparsi negli Oscar Mondadori libri calviniani editi e inediti non pubblicati presso le Opere di IC: *Album Calvinò, Il libro dei risvolti, Guardare, L'illuminismo mio e tuo, Il teatro dei ventagli, Lettere. 1940-1985, Un dio sul pero, Lettere a Chichita*.

⁴⁶ Presentazione contenuta nella pagina di Calvinò sul sito ufficiale della casa editrice: <https://www.mondadori.it/autori/italo-calvino/>, consultato il 5 settembre 2023.

dita, in grado di mostrare come negli ultimi dodici anni Calvino stazioni tra gli autori più venduti nel nostro paese.⁴⁷



L'andamento della posizione indica la generale solidità dell'interesse dei lettori per Calvino: perlopiù uniforme nel tempo, con i due picchi più alti situati a ridosso dei rinnovamenti della grafica editoriale, rispettivamente nel 2011 e dopo il 2016. Nel biennio 2021-2022 si riscontra invece una certa flessione, mentre nell'anno del centenario Calvino è tornato fra i primi dieci autori più letti in Italia, a dimostrazione dell'incidenza delle numerose iniziative celebrative (editoriali, letterarie, scolastiche, accademiche, ecc.) sull'attenzione del pubblico.

Le opere calviniane sono quindi annoverabili nella categoria dei *long seller*, ovvero di quei libri che godono di vendite relativamente moderate ma consistenti nell'arco di più anni, una dinamica che Calvino stesso aveva notato (e desiderato): «I miei libri non appartengono alla categoria dei *best-sellers* che vendono decine di migliaia di copie appena escono e l'anno dopo sono già dimenticati. La mia soddisfazione è vedere i miei libri ristampati tutti gli anni».⁴⁸ A dimostrarlo c'è anche il fatto che a quarant'anni dalla nascita delle Opere di IC nessuna edizione della collana è mai uscita fuori catalogo. Complessivamente pochissimi altri scrittori non più attivi godono oggi di un successo di vendite paragonabile a quello di

⁴⁷ Le classifiche sono basate sui dati di Arianna+, un sistema integrato di servizi di comunicazione e tele-ordinazione con un panel di riferimento di 1800 librerie, pubblicate su <https://www.ibuk.it/>.

⁴⁸ Italo Calvino, *Eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 1994, p. 261.

Calvino e la collocazione editoriale di tutte le sue opere presso gli Oscar Mondadori ne permette il grande respiro commerciale.

Nel corso di poco più di un decennio Calvino – legato fin dal principio della sua carriera all'identità dell'Einaudi e della sua editoria di cultura – è passato dalla casa editrice torinese all'essere interamente pubblicato in volume presso gli Oscar, uno dei marchi per eccellenza dell'editoria tascabile di massa, prodotto dalla Mondadori, l'editore generalista più grande in Italia. Questo cambiamento della condizione editoriale, oltre a riflettere la progressiva tascabilizzazione dell'industria editoriale a partire dagli anni Novanta, testimonia il cambio di posizione della figura di Calvino all'interno del panorama letterario. La collocazione editoriale, le presentazioni d'autore, le postfazioni critiche e la grafica distintiva sono gli elementi dell'oggetto-libro dove si materializzano – accanto al testo dell'autore – le categorie interpretative dell'editore, che considerano e propongono Calvino come uno degli autori più significativi del panorama letterario nazionale dal secondo dopoguerra in avanti. Le postfazioni sono infatti dedicate alla voce prestigiosa di critici, studiosi e colleghi scrittori, da Pavese a Pasolini passando per Montale e il premio Nobel Seamus Heaney, che in oltre sessant'anni si sono occupati delle sue opere. La condizione di classico riconosciuta a Calvino è infatti un fenomeno che ha attirato, negli ultimi trent'anni, molta parte della critica ed è utile per comprendere i fisiologici e «più o meno gravi casi di travisamenti o distorsioni che seguono alle canonizzazioni»,⁴⁹ un destino comune, come ha sottolineato Mario Barengi, a molti grandi autori, Calvino compreso: «la loro grandezza, la loro fama (in gergo mediatico si direbbe: la loro sovraesposizione) li candida al fraintendimento».⁵⁰

Le presentazioni sono invece lasciate a Calvino, unico introduttore della sua stessa opera: la curatela editoriale si cela dietro la scelta dei peritesti, lasciando posto al confronto diretto fra autore e lettore. Calvino è quindi un classico che si presenta da sé e che fornisce con la voce critica dei suoi scritti liminari gli strumenti ermeneutici per leggerne le opere. Questa forza deriva dalla sua sostanziale e permanente contemporaneità, una condizione

⁴⁹ Mario Barengi, *Calvino un bilancio generazionale*, «Doppiozero», 11 aprile 2016, <https://www.doppiozero.com/calvino-un-bilancio-generazionale>, consultato il 5 settembre 2023.

⁵⁰ Mario Barengi, *Italo Calvino. Le linee ai margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 119.

non dovuta a un'operazione artefatta, ma al modo in cui la sua capacità di parlare direttamente ai lettori si è manifestata storicamente. È grazie a questo e ai dispositivi interpretativi messi a punto per le edizioni calviniane negli Oscar – concepite con un taglio divulgativo per un pubblico ampio – che Calvino è così divenuto quello che Giacomo Raccis definisce il «“minimo comun denominatore” della mia generazione»,⁵¹ ovvero uno dei rappresentanti principali del classico letterario italiano contemporaneo nella percezione culturale comune.

Riferimenti bibliografici

Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, 2015.

Elio Baldi, *Italo Calvino, l'occhio che scrive. La dinamica dell'immagine autoriale di Calvino nella critica italiana*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. XXX, fasc. 1, 2015, pp. 23-33.

Luca Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

Mario Barenghi, *Le scelte di copertina di Italo Calvino*, in *L'oggetto libro '96. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1996, pp. 240-245.

Italo Calvino. Le linee ai margini, Bologna, il Mulino, 2007.

Calvino, Bologna, il Mulino, 2009.

Calvino un bilancio generazionale, «Doppiozero», 11 aprile 2016, <https://www.doppiozero.com/calvino-un-bilancio-generazionale>.

Giovanni Baule, *In copertina, il barone e l'elce. Note di traduzione visiva*, «Bollettino di Italianistica», 2019, pp. 205-218.

Giulio Bollati, *Calvino Editore*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 1-19.

Virna Brigatti, *Gli Oscar fra testimonianze, articoli e cataloghi*, in *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, 2015, pp. 77-108.

Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 1, 2016, pp. 215-230.

⁵¹ Giacomo Raccis, *Calvino, punto e linea*, «Doppiozero», 28 settembre 2015, <https://www.doppiozero.com/calvino-punto-e-linea>, consultato il 13 settembre 2023.

- Calvino pubblica Calvino. Edizioni, indici, varianti*, Roma, Carocci, 2025.
- Alberto Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, «Prassi Ecdottiche della Modernità Letteraria», n. 1, 2016, pp. 231-244.
- Giorgio Raimondo Cardona, *Fiaba, racconto e romanzo*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, pp. 187-201.
- Italo Calvino, *I libri degli altri*, a cura di Giovanni Tesio; con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1991 (nuova edizione Mondadori, 2022).
- Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, 3 voll., vol. II.
- Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi e Bruno Falcetto, con una nota bibliografica degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 1994, vol. III.
- Eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 1994.
- Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 1995, 2 tt..
- Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000.
- Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 2022.
- Margherita Di Fazio, *Italo Calvino. Immagini di copertina e rapporto arte-scrittura*, «Igitur», n. 6, 2005, pp. 135-146.
- Laura Di Nicola, *Italo Calvino. Il titolo e i testi possibili*, Roma, Università degli studi di Roma La Sapienza – Dipartimento di studi filologici linguistici e letterari, 2001.
- Bruno Falcetto, *Attriti, tensioni, aperture, intersezioni. L'idea narrata di identità di Italo Calvino*, in *Per Franco Contorbis*, a cura di Simone Magherini, Pasquale Sabbatino, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 1-11.
- Gian Carlo Ferretti, *La grafica di Calvino*, «Giornale della libreria», n. 12, dicembre 1996, p. 38.
- Fabio Gambaro, *Illustrare l'invisibile. Le copertine delle Città invisibili*, in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 96-104.
- Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

- Nicoletta Leone, *Le copertine di Calvino. Altri mondi possibili*, «Autografo», XIV, fasc. 36, 1998, pp. 49-66.
- Claudio Milanini, *Calvino editore di se medesimo*, in *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di Martino Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 247-248.
- Letizia Modena, «*Mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture*». *La scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino*, «Letteratura & Arte», n. 2, 2004, pp. 218-242.
- Amelia Nigro, *Dalla parte dell'effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007.
- Andrea Palermitano, *Con la sua voce. I primi peritesti degli Oscar Mondadori Opere di Italo Calvino*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 5/II, 2020, pp. 145-174.
- La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche *di Calvino. Struttura, paratesti e collocazione editoriale*, in *(Ir)raggiungibile. Altri mondi nella letteratura e nel teatro*, a cura di Davide Cioffrese, Matteo Massari e Irene Soldati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 225-234.
- Giorgio Patrizi, *Dal testo opaco. Calvino prefatore*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 121-140.
- Filippo Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, «Griseldaonline», vol. 18, n. 2, 2019, pp. 149-162.
- Isotta Piazza, «*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.
- Giacomo Raccis, *Calvino, punto e linea*, «Doppiozero», 28 settembre 2015, <https://www.doppiozero.com/calvino-punto-e-linea>.
- Elisabetta Risari, *Haute couture e prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar*, in *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, numero monografico di «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo», n. 33, 2014, pp. 103-109.
- Novecento: tempo presente o passato remoto?*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, pp. 33-40.
- Alessandra Rotondo, *I nuovi Oscar Mondadori. La parola a Luigi Belmonte, responsabile editoriale*, «Giornale della libreria», 27 luglio 2016, <http://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-i-nuovi-oscar-mondadori-la-parola-a-luigi-belmonte-responsabile-editoriale-2538.html>.

Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Sergio Troiano, *Calvino editore. Riflessioni sui paratesti calviniani*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. XXX, fasc. 1, 2015, pp. 34-45.

*Appendice bibliografica*⁵²

Gli amori difficili, 1993 (1970)

Postfazione di Michele Rago, pp. 231-233; da *La difficoltà di amare (e la sua storia)*, «l'Unità», 27 agosto 1970, p. 8.

Il barone rampante, 1993 (1957)

Postfazione di Cesare Cases, pp. 247-253; da *Calvino e il «pathos» della distanza*, «Città aperte», n. 6-7, luglio-agosto 1958, pp. 33-35; poi in Id., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-166.

Il castello dei destini incrociati, 1994 (1973)

Postfazione di Giorgio Manganelli, pp. 123-126; da *Il mondo ammirato con la testa in giù*, «L'Espresso», n. 12, 22 marzo 1970, p. 22.

Il cavaliere inesistente, 1993 (1959)

Postfazione di Paolo Milano, pp. 121-124; da *Il crociato senza fede*, «L'Espresso», 10 gennaio 1960, pp. [lac]; poi in *Il lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 160-163.

Le città invisibili, 1993 (1972)

Postfazione di Pier Paolo Pasolini, pp. 161-166; da *La pazienza di un ragazzo ha guidato Italo Calvino nelle città*, «Tempo», 28 gennaio 1973, pp. [lac]; poi in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 2 tt., t. II, pp. 1724-1730.

Collezione di sabbia, 1994 (1984)

Postfazione di Pier Vincenzo Mengaldo, pp. 233-237; dalla recensione su «Il Mattino di Padova», 7 dicembre 1984, p. [lac]; poi intitolato *Il sistema Calvino. Fantasie nel vuoto in «Collezione di sabbia»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 293-297.

⁵² L'elenco, ordinato alfabeticamente, annovera tutte le edizioni delle Opere di IC corredate da postfazioni. Sono indicati l'anno di prima uscita dell'opera nelle Opere di IC, tra parentesi l'anno di prima uscita in volume, le coordinate bibliografiche della postfazione e delle relative fonti.

Le Cosmicomiche, 1993 (1965)

Postfazione di Eugenio Montale, pp. 143-145; da *È fantascientifico ma alla rovescia*, «Corriere della Sera», 5 dicembre 1965, p. 11; poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, 2 tt., t. II, pp. 2760-2762.

L'entrata in guerra, 1994 (1954)

Postfazione di Niccolò Gallo, pp. 71-74; da *Calvino narratore*, «Il Contemporaneo», a. I, 16 luglio 1954, p. 11; poi in Id., *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di Ottavio Cecchi, Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975, pp. 103-105.

Eremita a Parigi, 1996 (1994)

Postfazione di Marco Belpoliti, pp. 259-263; da *Artigiano dell'invisibile*, «il manifesto», 10 novembre 1994, pp. 1-2.

Fiabe italiane, 1993 (1956)

Postfazione di Cesare Segre, pp. 1011-1015; da *Presentazione*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bergamo, Lubrina, 1988, pp. 11-15.

La giornata d'uno scrutatore, 1994 (1963)

Postfazione di Guido Piovene, pp. 79-83; da «*La giornata dello scrutatore*» di Calvino è lo specchio dell'incertezza in cui viviamo, «La Stampa», 13 marzo 1963, p. 5.

Lezioni americane, 1993 (1988)

Postfazione di Giorgio Manganelli, pp. 145-148; da *Profondo in superficie*, «Il Messaggero», 10 giugno 1988, p. [lac]; poi intitolato *Calvino*, in Id., *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 163-166.

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, 1993 (1963)

Postfazione di Domenico Scarpa, pp. 129-141.

La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche, 1997 (1968)

Postfazione di Domenico Scarpa, pp. 229-238.

Mondo scritto e mondo non scritto, 2002

A cura di Mario Barengghi; *Nota al testo* di Mario Barengghi, pp. v-vii; *La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino* di Mario Barengghi, pp. 341-358.

La nuvola di smog – La formica argentina, 1996 (1965)

Postfazione di Mario Barengi, pp. 113-116; da *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 47-50.

Palomar, 1994 (1983)

Postfazione di Seamus Heaney, pp. 113-117; da *The Sensual Philosopher*, «The New York Times», 29 settembre 1985, p. 60; poi in *Finders Keepers. Selected prose 1971-2001*, London, Faber & Faber, 2002, pp. 391-394.

Perché leggere i classici, 1995 (1991)

Postfazione di Gian Carlo Roscioni, pp. 303-306; da *Cos'è il classico? Un libro inutile*, «la Repubblica», 5 gennaio 1992, p. 30.

Una pietra sopra, 1995 (1980)

Postfazione di Claudio Milanini, pp. 393-397; dalla recensione su «Belfagor», a. XXXVI, n. 1, 31 gennaio 1981, pp. 117-119.

Prima che tu dica «Pronto», 1996 (1993)

Postfazione di Pietro Citati, pp. 265-269; da *La terra stanca di Calvino*, «la Repubblica», 29 settembre 1993, pp. 38-29.

I racconti, 1993 (1958)

Postfazione di Francesca Serra, pp. 563-571; da *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 131-141.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1994 (1979)

Postfazione di Giovanni Raboni, pp. 261-264; da *Calvino racconta al lettore un romanzo di tutti i romanzi*, «Tuttolibri», 20 giugno 1979, p. 9.

Il sentiero dei nidi di ragno, 1993 (1947)

Postfazione di Cesare Pavese, pp. 149-152; dalla recensione su «l'Unità», 26 ottobre 1947, p. 3; poi in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 273-276.

Sotto il sole giaguaro, 1995 (1986)

Postfazione di Luigi Baldacci, pp. 73-76; dalla recensione su «La Nazione», 27 luglio 1986, p. [lac]; poi in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 407-410.

La speculazione edilizia, 1994 (1963)

Postfazione di Lanfranco Caretti, pp. 119-123; estratto da una rassegna radiofonica del Terzo Programma, trasmessa nel 1958.

La strada di San Giovanni, 1995 (1990)

Postfazione di Cesare Garboli, pp. 95-97; da *La lezione di San Giovanni*, «Panorama», n. 1258, 27 maggio 1990, pp. 21-23.

Ti con zero, 1995 (1967)

Postfazione di Giuliano Gramigna, pp. 135-137; da «*Ti con zero*», *assurdo e logico*, «Corriere della Sera», 23 novembre 1967, p. 11.

Ultimo viene il corvo, 1994 (1949)

Postfazione di Geno Pampaloni, pp. 229-230; da *Il secondo libro di Italo Calvino*, «Comunità», a. III, n. 5, p. settembre-ottobre 1949, p. 57.

Il visconte dimezzato, 1993 (1952)

Postfazione di Mario Barenghi, pp. 87-92; da *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 18-23.

Indice dei nomi

Aberdeen (lord) – George Hamilton Gordon, 243
Accorsi Maria Grazia, 284n, 299n
Agati Maria Luisa, 88n, 94n
Agostini Niccolò degli, 20, 23-24, 27
Alamanni Luigi, 22, 29n, 30, 35-36
Albany Luisa di Stolberg-Gedern (contessa), 210
Albergati Capacelli Francesco, 114
Alfano Giancarlo, 332n
Alfieri Vittorio, 109-127, 201-202n, 210, 263, 286, 285, 287n, 294, 298, 300-301
Alfonzetti Beatrice, 120n
Alighieri Dante, 162, 294, 296
Allegretti Umberto, 263, 264n, 268
Allegri Mario, 165
Almansi Guido, 356
Ambrosoli Francesco, 293
Amendola Francesco, 6, 71

- Ammirato Scipione, 34
Andreani Veronica, 80n
Andreoli Ilaria, 15n
Anselmi Antonio, 78
Antonelli Giuseppe, 76n
Antonelli Giuseppe (poeta), 133
Antonelli Giuseppe (editore), 295
Anziani Niccolò, 299n
Apuleio Lucio, 39
Aretino Pietro, 19, 20, 22, 26n, 28, 72
Aricò Denise, 303n
Ariosti Orazio, 40
Ariosto Ludovico, 13-44, 56n, 136, 138, 251, 262n, 362
Aristotele, 29, 31
Armellini Francesco, 90, 91
Arrivabene Ferdinando, 208
Ashburnham Betram V, 50
Asor Rosa Alberto, 94n, 323n, 327n
Austin Gabriel, 51n
Austin Sarah, 241n
Azzolini Paola, 281n
- Bachelet Lucia, 305n
Bagien Amèlie, 206
Baldassarri Guido, 15n, 29n
Ballarini Marco, 77n, 175n
Balzaretto Liliana, 139
Baragetti Stefania, 109n, 135n
Baranelli Luca, 347n, 352, 353, 354n, 357
Barbarisi Gennaro, 77n, 130n, 131n, 175n, 215n, 216n, 263n
Barbèra Gaspero, 283-318, 321n
Barbèra Piero (Pierino), 312, 313
Barberi Francesco, 228, 253
Barberis Walter, 54n
Barbi Michele, 265n, 269n
Barbier Frédéric, 109n

Barengli Mario, 334n, 347n, 348n, 349, 354, 355, 361, 365
Barozzi Michele, 79
Barsottini Geremia, 299n
Bartesaghi Paolo, 296n
Bartuschat Johannes, 14n
Basso Jeanine, 95n
Bathurst Henry (lord), 243n
Battaglia Giacinto, 165
Bausi Francesco, 285n
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de, 123
Beccaria Cesare, 211n
Beccaria Gian Luigi, 116n
Beer Marina, 14n
Belisario, 29
Bellocchi Ugo, 15n
Bellotti Felice, 175-198, 300n
Belmonte Luigi, 362
Belpoliti Marco, 259, 360
Beltrame Ferrier, 99n
Beltramini Guido, 49n
Bembo Bartolomeo, 88
Bembo Elena, 88
Bembo Gasparo, 83, 101
Bembo Giovanni Matteo, 82
Bembo Pietro, 71-108
Bembo Torquato, 102
Benedetti, 287
Benedetti Girolamo, 62n
Benedetti Marina, 110n
Bentivoglio Ercole, 35
Berengo Marino, 200n, 211n
Berni Francesco, 27
Berra Claudia, 71-73n, 76n, 77, 79, 81, 175n, 223n
Berra Giovanni, 246, 247
Bertoldi Alfonso, 131n, 264
Bertolo Fabio Massimo, 46n, 63, 81-82n

Bertolotti Davide, 219
Bertolucci Serena, 260n
Betri Maria Luisa, 110n
Bettinelli Saverio 161, 162, 220n
Bettoni Nicolò, 133, 138, 139, 145, 178n, 201-203, 205-208, 212-214, 220, 223, 227-232, 246
Biagi Guido, 50n
Biagioli Pietro, 151, 162, 164, 168
Biancardi Giovanni, 135n, 178, 179n
Bianchi Antonio, 221
Bianchi Viola, 175n
Bianchi Mario, 112n
Bianco Luca, 46n
Bigi Emilio, 262n
Bindi Enrico, 296n
Bindoni Francesco (editore), 19, 20, 21n, 26, 27
Blondel Enrichetta, 258
Bocca Lorenzo, 62n
Boccaccio Giovanni, 16, 21n, 250, 251, 262n, 306n
Bodoni Giambattista, 200n, 228
Boggione Valter, 265n, 270n, 276n
Boiardo Matteo Maria, 14n, 27, 56n, 251
Boldù Gabriel, 83
Bollea Luigi Cesare, 115n
Bolognetti Francesco, 29n, 35, 37
Bolzoni Lina, 15n, 73n
Bompiani Valentino, 321n
Bondioli Pio, 260n
Bonelli Michele (editore), 27, 38n
Bonghi Ruggiero, 260, 261, 266, 267, 269, 277, 278
Bongrani Paolo, 56n
Bononome Giuseppe, 39
Bontempo Andrea, 298n
Borghi Giovanni Antonio (editore), 26
Borghini Vincenzo, 299
Borgia Lucrezia, 74, 77n

- Borgno Gerolamo Federico, 176-181, 183, 185-189, 192, 192, 194
 Borri Teresa (cit. anche come Teresa Stampa), 279
 Borsa Paolo, 223n, 241n, 250n, 284n
 Borsieri Pietro, 221
 Bossi Girolamo, 25
 Bossi Giuseppe, 211
 Botta Irene, 259n
 Bowring John, 248
 Bozzi Stefania, 147n, 149, 155
 Braglia Giuseppe, 208n
 Braidà Lodovica, 95n, 104n, 110n
 Bramanti Vanni, 72n
 Brambilla Pietro, 260, 280n
 Brambilla Simona, 6
 Brigatti Virna, 109n, 296n, 353
 Brighenti Pietro, 149n
 Brillì Ugo, 293n
 Broglio Emilio, 311
 Brougham Henry, 247
 Bruni Arnaldo, 147-149, 151, 152, 155
 Brusantini Vincenzo, 25
 Brusagli Riccardo, 19n, 28n, 286n
 Buccellenti Antonio, 221
 Buonarroti Michelangelo, 20, 245
 Byron George (lord), 244
- Cadioli Alberto, 109n, 110n, 133n, 135n, 175n, 176n, 178, 179n, 202n, 203n, 215n, 228n-230n, 290n, 321n, 322-323, 325n, 330n, 331, 333, 334n, 335n, 347n-349n
 Calderio Rinaldo (editore), 30
 Calonne Charles Alexandre de, 121
 Calvino Italo, 332-334, 336-342, 345-372
 Calvino Esther Judith Singer, 349, 352
 Camilli Camillo, 39
 Campbell Thomas, 242, 245
 Canossa Ludovico di, 95, 96, 101

Canova Andrea, 14n
 Cantatore Lorenzo, 285n, 293n, 300n
 Cantù Cesare, 165
 Capodistria Giovanni, 243n
 Cappellini Milva Maria, 289n
 Capponi Gino, 236, 237
 Caranenti Luigi, 208n
 Carcano Giulio, 149n, 169-171
 Cardona Giorgio Raimondo, 361
 Carducci Dante, 308
 Carducci Giosuè, 51, 149n, 283-318
 Carena Giacinto, 264n
 Caretti Lanfranco, 112n, 114n
 Carli Plinio, 200n, 203n, 204n, 209n
 Carlo V d'Asburgo (imperatore), 18, 26n, 29, 46
 Caro Annibale, 223
 Carrai Stefano, 72n
 Caruso Carlo, 297n
 Casadei Alberto, 13n, 17n, 18n
 Cases Cesare, 358, 360
 Castiglione Baldassarre, 45-70
 Catanorchi Olivia, 116n
 Cattaneo Gaetano, 260n
 Catullo Gaio Valerio, 34
 Cavalcanti Guido, 245n, 306n
 Cavour Camillo Benso di, 263n, 265n
 Cecconi Aldo, 289n
 Ceccuti Cosimo, 166, 305n
 Cedrati Chiara, 113n, 301n
 Celli Ildegonda, 309
 Cellini Benvenuto, 54n
 Cerrai Marzia, 21n
 Cerretti Luigi, 287n
 Cerroni Monica, 73n
 Cesarotti Melchiorre, 111, 223
 Chartier Roger, 72, 117n, 328n, 330

Chauvet Victor, 264n
Chemello Adriana, 76n
Chénier André, 113
Chiari Alberto, 265n
Chiarini Giuseppe, 287, 288, 299n, 311
Cian Vittorio, 45n, 51-56, 59, 60, 63, 78n
Ciaralli Antonio, 72n
Ciaramelli Giancarlo, 208n
Cicerone, 188
Ciliberto Michele, 116n
Cimini Mario, 298n, 302n
Cino da Pistoia, 286n, 287, 289, 292, 296, 297n, 300n, 306, 307n
Citati Pietro, 359, 360, 317
Clara Ippolita, 92, 93
Cleri Bonita, 36n
Cognet Francesco, 179n
Colburn Henry, 242, 244, 245
Colombo Angelo, 135n, 178n
Colombo Michele, 285n
Colombo Vittorio, 115n, 118n
Colonna Vittoria, 92, 93
Comelli Michele, 250n
Comin da Trino (editore), 24, 25, 30
Confalonieri Federico, 243n
Conihout Isabelle de, 49n
Consigli Agostino, 289
Contini Gianfranco, 319, 327, 332, 333n
Copello Veronica, 80n
Coppens Christian, 21n
Cordié Carlo, 53, 54
Corsini Umberto, 165
Costantino I (imperatore), 37
Cottignoli Alfredo, 294n
Cremante Renzo, 51n
Croce Benedetto, 332, 333
Cursi Marco, 81n, 82, 88n, 92n, 97

Curti Luca, 284n
Custodi Pietro, 211n

D'Ancona Alessandro, 284n
D'Annunzio Gabriele, 348
Dacre (lord) – Thomas Brand, 250n
Dal Cengio Martina, 72n
dal Lago Gerolamo, 151, 164, 165
Dalmistro Angelo, 202n, 203
Danelon Fabio, 165, 179n, 202n
Danzi Luca, 257n, 270n
Danzi Massimo, 77, 78, 88n
De Bonis Carlo, 259n, 260n
De Cristofaro Francesco, 332n
De Francesco Antonino, 132n
De Gubernatis Angelo, 298
De Marinis Tammaro, 50n
De Robertis Domenico, 336, 339, 340n, 341n, 342, 358n
De Sanctis Francesco, 285, 286
De' Franceschi Francesco (editore), 38, 39
Decleva Enrico, 262n, 264n, 321n
Degola Eustachio, 259, 260n
Del Ben Andrea, 74n
Del Lungo Isidoro, 284
Del Vento Christian, 116n, 119n, 121, 122n, 223n, 233n, 234n, 235n, 236, 237n, 238n, 301n
Delisle Léopold, 49n
Della Casa Giovanni, 54n, 72n, 73, 102, 103
Della Rovere Francesco Maria II (duca), 38
Della Terza Dante, 21n
Derolez Albert, 325
Destefanis Giovanni Giuseppe, 200n, 203n, 211
Di Benedetto Arnaldo, 110n
Dionisotti Carlo, 21n, 62n, 73n, 75, 80n
Dolce Ludovico, 19-21, 24, 26, 28, 30, 33, 36-38, 40
Domenichi Ludovico, 27

Donati Donatella, 123n

Dondi Cristina, 16

Doni Antonio, 235

Donnini Andrea, 102n

Dorico Luigi (editore), 29, 73

Dorico Valerio (editore), 29, 73

Dorigatti Marco, 17n

Eiche Sabine, 36n

Einaudi Giulio, 321, 332, 333, 336

Enrico II di Valois (re di Francia), 22, 28

Eschilo, 300n

Este Alfonso II d' (duca), 34

Este Ippolito II d' (cardinale), 22

Eugenico Niccolò, 35

Euripide, 202n

Fabiani (fratelli), 150n

Fahy Conor, 18n, 50n, 51n, 63

Falcetto Bruno, 334n, 336, 337, 340, 345n, 346n, 348n, 349

Fanfani Pietro, 307n

Fantoni Giovanni, 287n

Fasano Pino, 207n

Fasoli Gina, 299n

Fassò Luigi, 236n

Fauriel Claude, 259n

Fava Bruno, 15n

Fedi Francesca, 237n, 250n

Ferrari Severino, 21, 26n, 30n, 36n, 285

Ferretti Gian Carlo, 322, 333, 347n

Fido Franco, 21n

Filippo II d'Asburgo (re di Spagna), 36

Flaminio Marcantonio, 61, 62n

Florenzi-Waddington Marianna, 290n

Foffano Francesco, 14n

Folena Gianfranco, 215n

Foligno Cesare, 235n
Folli Riccardo, 267n,
Formiggini Angelo Fortunato, 321n
Fornari Simone, 31, 32, 35
Fortini Laura, 73n
Fortunio Giovanni Francesco, 61, 62n
Foscolo Giulio, 113, 176n, 177-179, 196n, 199-256, 294n
Foscolo Ugo, 240
Fournel Jean-Louis, 62n
Fracassetti Giuseppe, 307
Franceschi Enrico, 156, 158, 168
Francesco Cieco da Ferrara, 17
Frare Pierantonio, 258n, 265n, 270n, 274, 277
Frassi Giovanni, 297, 306
Frassinetti Luca, 131n, 133, 134n, 140, 141n, 142n, 145n, 153n
Frasso Giuseppe, 77n, 175n, 296n
Fregoso Federico, 96
Fubini Mario, 110n, 205n
Furlan Caterina, 73n
Füssli Johann Heinrich, 239, 240
Füssli Susanna, 239

Gabriel Angelo, 89
Gabriel Trifone, 82
Gabrielli Leonardo, 25
Gadaldini Cornelio (editore), 35
Gadda Carlo Emilio, 262
Galeati Paolo, 311
Gallavresi Giuseppe, 263, 264
Galluzzi Paolo, 289n
Gambaretti Giovanni, 179
Gambarin Giovanni, 220n, 240n, 243n
Garavelli Enrico, 153n
Garboli Cesare, 359
Gargioli Carlo, 287n
Garibaldi Giuseppe, 299

Garofolo Giacomo, 39
 Gasparotto Davide, 49
 Gavazzeni Franco, 277
 Genette Gérard, 346n, 355
 Gentili Sandro, 285n
 Gherardini Giovanni, 176n, 178n, 189n, 194, 195
 Gherardo Paolo (editore), 24, 75n
 Ghiazza Silvana, 270n
 Ghinassi Ghino, 46-49, 55n, 56n, 58n, 60, 61n, 64
 Ghirri Luigi, 347, 363
 Ghisalberti Fausto, 265n, 269, 270
 Giacardi Livia, 50n
 Giacobello Bernard Giovanna, 115n
 Gianicolo Tolomeo (editore), 29
 Gianni Francesco, 17n
 Giberti Giovanni Matteo, 90, 91
 Gifford William, 242, 244n
 Gigli Marchetti Ada, 200n
 Gil Linda, 123n
 Gioia Melchiorre, 211n
 Giolito Gabriele (editore), 21-24, 26, 28, 30n, 34-38, 40, 53
 Giordani Pietro, 152, 153
 Giorgini Giambattista, 263
 Giovenale Decimo Giunio, 39
 Giovio Giambattista, 226n
 Giraldi Cinzio Giovan Battista, 29n, 30, 31, 35
 Giraldi Flavio Antonio, 35, 36
 Girotto Carlo Alberto, 19n, 22n, 31n, 304n
 Giudici Gaetano, 258-261, 268-279
 Giusti Giuseppe, 157, 263, 286, 292, 297, 298, 302, 306, 312
 Giustinian Marco Antonio, 75, 95, 96, 101
 Gobetti Piero, 326
 Golia Francesca, 305n
 Gonzaga Federico II (duca), 18n, 21n
 Gonzaga Luigi, 34
 Gorreri Francesca, 130n, 135n

- Gozzi Gaspar, 287n
Gradenigo Pietro, 78
Grassi Giuseppe, 219, 220
Graziosi Elisabetta, 284n
Gregson Thomas, 350
Griggio Claudio, 76
Grolier Jean, 49n, 50, 51n, 53, 65
Gualteruzzi Carlo, 73, 74, 76, 78, 79, 81-83, 94-99, 101-104, 299n
Guarna Valeria, 6, 45
Guazzo Marco, 19, 23, 24, 26
Guerra Cesare, 208n
Guglielmini, 211
Guidali Fabio, 321n
Guillon Aimée, 202n, 220-222, 232n
Gurney Hudson, 250, 251
Guthmüller Bodo, 24n
- Hamilton Foscolo Mary “Floriana”, 243
Harris Michael, 50n
Harris Neil, 14n, 16n, 27n, 63n, 65n, 116n
Hauvette Henry, 19
Heaney Seamus, 365
Hellinga Lotte, 72n
Hempfer Klaus W., 14n, 15n, 31n
Hobhouse John, 243n
Hobson Anthony, 50n
Hoepli Ulrico, 262, 264n, 268
Hoggins Christopher, 205
Honnacker Hans, 14
- Iacuzzi Paolo Fabrizi, 289n
Ifianassa, 193
Irace Erminia, 62n
Isella Brusamolino Silvia, 64n
Isella Dante, 64n
Italia Paola, 7, 64n, 121n, 257n, 332, 347n

Izzi Giuseppe, 73n, 146n, 163n

Izzo Annalisa, 13n

Jannaco Carmine, 116n

Javitch Daniel, 14, 21n

Jeffrey Francis, 242, 245-248

Jossa Stefano, 29n, 36n

Kant Immanuel, 237

La Folie Carlo Giovanni, 224-225

La Rocca Guido, 46n

Lalli Rossella, 73

Lamberti Luigi, 227

Lampato Francesco, 134, 140-142, 160

Lampredi Urbano, 224n, 227

Landino Cristoforo, 26

Landriani Bianca (contessa della Somaglia), 46

Laterza Giovanni, 332-333

Lattanzi Giuseppe, 130-131, 220

Lavezuola Alberto, 39

Law John E., 36n

Le Monnier Felice, 135, 147-171, 205, 289, 297, 305-307

Lenzi Anna Luce, 284n

Leone X Papa, 89n

Leone Nicoletta, 348n

Leoni Michele, 204, 218n, 224n-225n

Leopardi Giacomo, 263, 310

Lesca Giuseppe, 267n, 269, 270n

Libri Guglielmo, 50

Limentani Uberto, 243n, 245n

Lindon John, 239n, 245n-247n

Locke John, 237

Lombardo Bartolomeo, 29

Lonardi Gilberto, 265n, 270n

Longo Giulia vd. Marcello Giulia, 92

Longo Nicola, 57n
Lottin Augustin-Martin, 122n
Lucchini Guido, 286n
Lucrezio Caro Tito, 192-193, 237, 303n
Luigi XII (re di Francia), 50n
Luzzatto Sergio, 62n

Mabil Luigi, 232n
Macera Ilaria, 305n
Machiavelli Niccolò, 263, 294
Madiis Francesco de, 16n
Maffei Andrea, 140, 147-167, 170-171
Maffei Filippo, 168
Maffei Giuseppe, 169
Maggi Giovanni Antonio, 133-134, 135n, 136, 140, 142, 146, 149n, 150n, 176n, 178, 189, 192,
Maggi Vincenzo, 29
Maggini Francesco, 301
Maier Bruno, 52-55
Mamiani Terenzio, 288
Mandelbrote Giles, 50
Manetti Beatrice, 319-320
Manganaro Andrea, 91
Mangiavacchi Ilaria, 242
Manuzio Aldo il giovane, 23n, 40, 74
Manuzio Aldo il vecchio, 51n, 322
Manzoni Alessandro, 178, 257-271, 274, 276-277, 278n, 279, 294n, 342
Manzoni Giulia, 269
Manzoni Matilde, 263
Manzoni Pietro Luigi 260
Manzoni Vittoria, 263
Marcello Giulia in Longo, 92
Marcello Sebastiano, 94
Marchetti Alessandro, 286, 290n, 302, 303n
Marchi Gian Paolo, 179
Marcolini Francesco, 25

Marescalchi Ferdinando, 131n
Marini Paolo, 19n
Marinoni Federica, 286n
Marliani Rocco, 138
Marri Tonelli Marta, 149, 167n, 169n
Marsand Antonio, 285
Marti Mario, 75-76, 80
Martin Henri-Jean, 117n
Martinelli Donatella, 235n, 250n
Martinetti Cornelia, 209
Martini Benedetto de', 95-96, 100
Masera Marliani Amalia, 138
Masi Tommaso, 303-304
Masuccio Celestino, 132
Matal Jean, 77-78, 94-95
Matarrese Tina, 17n
Matt Luigi, 76n
Mayer Enrico, 205n, 239n
Mazzacurati Giancarlo, 217n
Mazzarella Amilcare, 149
Mazzini Giuseppe, 252
Mazzocchi di Bondeno Giovanni, 17
Mazzotta Clemente, 115n, 122n, 124
Mazzucchetti Lavinia, 269-271
Meda Riquier Giovanni, 260
Medici Lorenzo de' detto il Magnifico, 286n, 295
Mellot Jean-Dominique, 122
Melotti Fausto, 347, 353-355, 363
Melzi d'Eril Francesco, 132
Menechini Andrea, 38
Mengaldo Pier Vincenzo, 56n
Menozzi Andrea, 74n
Menzini Benedetto, 286n, 294, 299n, 303-304, 312-313
Metastasio Pietro, 287, 300n
Milanini Claudio, 334, 338, 339n, 345n, 348n
Milano Paolo, 358

- Milton John, 219n
Mocenni Magiotti Quirina, 240
Molin Girolamo, 72n
Molinari Carla, 35n
Molini Giovanni Claudio, 203, 205, 208, 210-211, 213, 301
Molini Giuseppe, 205, 212
Mondadori Alberto, 247
Monsagrati Giuseppe, 258n
Montale Eugenio, 365
Montanari Anna Maria, 15n
Montanari Benassù, 180-181
Montani Giuseppe, 140-141n
Montemagno Buonaccorso da (il Giovane), 306n
Monti Giovanni, 140,
Monti Teresa, 141n
Monti Perticari Costanza, 136-137, 140-141, 163
Monti Vincenzo, 129-140, 141n, 142n, 143-145, 147, 149-153, 157,
159-166, 167n, 168-169, 171, 178n, 201, 220, 223, 224, 227, 230-286,
287n, 293n, 294, 305, 307, 312
Morandi Luigi, 267
Morgana Silvia, 47n, 262n
Moro Giacomo, 76n, 283
Moroni Ornella, 73
Morton Brian N., 123n
Motolese Matteo, 49n, 72n, 76n
Murray John, 242-248, 250-251
Nannucci Vincenzo, 283
- Napoleone III, 144
Nassi Francesca, 284n
Negri Benedetto, 240
Negri Renzo, 169n
Nencioni Enrico, 293, 300n
Nicastro Guido, 120n
Niccolai, 306
Niccolai Elena, 74n

Niccolini Giovanni Battista, 150-152, 156, 160, 167, 169, 171, 293n
Nicoletti Giuseppe, 233, 239n
Nicolini da Sabbio Domenico, 37
Nicolini da Sabbio Giovanni Antonio, 20
Nicolini da Sabbio Giovanni Maria, 25
Nicolini da Sabbio Pietro, 25
Noirfalize, 116-118
Nota Giuseppe Alberto, 219
Nuovo Angela, 21

Olivi da Scarperia Pietro, 32
Omero, 29, 32-34, 36, 38, 155, 160, 223
Orazio Flacco Quinto, 39-40, 139, 190n
Orell, 239
Orlandini Francesco Silvio, 205n, 239n
Ostinelli Carlo, 259n
Ostinelli Felice, 259n
Ovidio Publio Nasone, 16n, 22-24, 26n, 34, 38-39

Paccagnini Ermanno, 288n, 305n
Pace Enrica, 15n
Pagliai Francesco, 215n
Pagliai Morena, 111n
Palermitano Andrea, 341, 350n, 356n
Palumbo Matteo, 217n
Paoli Feliciano, 36n
Paradisi Agostino, 287n
Paradisi Giovanni, 287n
Parini Giuseppe, 133, 138-139, 145, 157, 263, 286n, 294
Parravicini Giuseppe, 259
Pasini Maffeo, 20, 26n
Pasolini Pier Paolo, 365
Pasquini Emilio, 57n, 284n, 296n
Patavino Giovanni, 72n
Pavese Cesare, 332, 351, 358, 365
Pecchio Giuseppe, 243n

Pellico Silvio, 209-210, 263
 Pelosini Narciso Feliciano, 284, 287
 Penzio Giacomo, 23n
 Perdichizzi Vincenza, 120
 Perrenot de Granvelle Antoine, 26n
 Persio Aulo Flacco, 150n, 155n-156n, 160
 Perticari Giulio, 136, 227
 Pescatore Giovan Battista, 23-24, 26
 Pestalozza Salomone, 240n
 Pestalozza Veronica, 240
 Pestarino Rossano, 74
 Petrarca Francesco, 16n, 76, 246, 251, 277, 285-286, 288, 296, 299, 303, 07, 309-310, 328
 Petroboni Cancarini Margherita, 177n
 Petrucci Armando, 94, 323-327, 328n-329n, 335
 Pezzi Francesco, 224-225
 Pezzini Serena, 15n
 Piatti Guglielmo, 209-210
 Piazza Isotta, 322n, 348n
 Piazzoni Irene, 320, 321n, 322, 332
 Pickering William, 212, 244, 250-252
 Pieri Mario, 218-219
 Pierres Philippe-Denis, 122
 Pigna Giovanni Battista Nicolucci detto Pigna Giovanni Battista della, 17, 29n, 30-31, 34, 36, 39
 Pikler Monti Teresa, 140-141
 Pimbiolo degli Engelfreddi Francesco, 202
 Pindemonte Ippolito, 130n, 176, 179-181, 187n, 188, 191, 223-224, 229, 230n
 Pio Ercole, 78-79, 91
 Pio IV (Papa), 37
 Pirandello Luigi, 348, 353
 Pirillo Diego, 116n
 Pirola Giacomo, 150, 162
 Pitozzi Augusto, 231
 Pizzagalli Angelo Maria, 178

- Pizzamiglio Gilberto, 130n
Platone, 226
Poliziano Angelo, 283-284, 285n, 287n, 299, 300n, 310-311
Pomba Giuseppe, 292
Porciani Ilaria, 289n
Porro Girolamo, 38
Porta (banchieri), 239
Porta Carlo, 263
Pozzi Mario, 76, 77n
Prada Massimo, 47n, 176n
Praloran Marco, 17n
Praloran Teresa, 14n
Previati Gaetano, 263n
Prezzolini Giuseppe, 321n
Procaccioli Paolo, 19n, 49n, 72n
Properzio Sesto Aurelio, 39
Pulci Luigi, 20
Pulsoni Carlo, 81n-82n, 92n
- Querini Girolamo, 73-74, 102
Questa Cesare, 323n
Queval Elisabeth, 122n
Quondam Amedeo, 46n-49n, 56, 57n-59n, 60, 62n, 63, 72n, 323, 329
- Raboni Giulia, 64n, 76, 77n, 261, 270
Raccis Giacomo, 366
Raffaelli Renato, 323n
Raimondi Ezio, 259n,
Rambelli Paolo, 217n, 227n
Ramusio Giovanni Battista, 46, 82
Ranieri Concetta, 73n
Rasori Giovanni, 218-219, 223, 226, 234
Ravera Giulia, 203n, 207n, 216n, 223n, 242n, 250n
Rebora Clemente, 262
Redaelli Giuseppe, 211
Redding Cyrus, 237n, 242, 245

Reina Francesco, 133, 157n,
 Renaldini Panfilo, 25
 Resnati Giovanni, 134, 138, 140n, 146-148, 150, 153, 160, 167-169,
 176, 178n, 181, 183, 195
 Restuccia Laura, 121n
 Ricceri Enrico, 305n
 Ricci Roberta, 217n
 Riva Anna, 153
 Rizzarelli Giovanna, 15n
 Robortello Francesco, 28
 Roda Vittorio, 284n
 Roffinelli Venturino, 72n
 Rolli Paolo, 302
 Romagnosi Gian Domenico, 221
 Romano Angelo, 135n, 178n
 Romano Aldo, 57
 Romei Giovanna, 19n
 Romitelli Renato, 263n
 Roncaglia Aurelio, 300n
 Rosa Salvator, 286n, 294, 300n, 303-304
 Rosaspina Francesco, 157
 Roscioni Gian Carlo, 333n, 359-360
 Roscoe Thomas, 238, 250
 Roscoe William, 283, 296
 Rosmini Carlo de', 211n
 Rossetti Gabriele, 286, 292, 297-299, 300n, 301, 302n, 312
 Rossi da Valenza Francesco de', 18
 Rossi Eugenia Maria, 305n
 Rossi Giovanni, 37
 Rossi Giovanni Girolamo de', 95-96, 100
 Rossi Lauro, 130n
 Rota Arianna Arisi, 177n
 Ruberti Squarcia Lucrezia, 93
 Rucellai abate, 102
 Ruscelli Girolamo, 34
 Russell Caroline, 246

Russo Emilio, 49n, 72n

Rychner Jacques, 117n

Sabino Giorgio, 80

Saccenti Mario, 302n, 303

Sacchetti Franco, 306n

Sacchi Guido, 14n-15n, 29n

Sadoletto Iacopo, 78-79

Salvadè Anna Maria, 284n

Salviati Carla Ida, 289n

Salvini Anton Maria, 303

Sanesi Ireneo, 259, 262n, 270, 277

Sanjust Maria Giovanna, 134

Sannazzaro Jacopo, 263

Sansoni Giulio Cesare, 264

Sansovino Francesco, 26n

Santagata Marco, 48n, 72n, 288n

Santato Guido, 123n

Sartorio Michele, 164-165, 167

Savioli Fontana Castelli Ludovico, 287n

Sberlati Francesco, 15n, 21n, 29n, 293n, 297n

Scanzani, 290n

Scardicchio Andrea, 130n-131n

Scarpa Domenico, 361

Scarpati Claudio, 47n

Scherillo Gaetano, 262n

Scherillo Michele, 261-279

Scherillo Teresa, 262n

Schiller Friedrich, 150

Schultesius Giovan Paolo, 234

Scotti Mario, 205n, 215n, 237n

Segatori Samanta, 277n

Segni Bernardino, 28

Segre Cesare, 18n, 56n

Seneca Lucio Anneo, 289

Sensi Claudio, 117n

Sergio Giuseppe, 176n
Serra Francesca, 361
Sessa Giovan Battista, 26n, 37
Sessa Melchiorre, 25, 26n
Sforza Giovanni, 260, 264, 267
Sheperd (reverendo), 246-247
Siciliani Pietro, 290n
Silvestri Giovanni, 162, 221, 283
Smyth Jack, 363
Sorre Michele, 136-137
Southern Henry, 246-247
Spadolini Giovanni, 166
Spaggiari William, 130n, 133n, 135n, 153, 157, 178n, 215n, 284n, 294n
Spinazzola Vittorio, 330
Spinelli Donald C., 123n
Stampa Stefano, 263
Stampa Teresa (vedi anche Borri Teresa), 279
Stazio Publio Papinio, 39
Stella Antonio Fortunato, 310
Sterne Lawrence, 203n, 204, 206n, 207-213, 216, 217n, 226
Sterpos Marco, 124n
Stewart Pamela D., 21n
Stoppino Eleonora, 15n
Strologo Franca, 14n
Swift Jonathan, 226
Syska-Lamparska Rena A., 21n

Tanzi Imbri Barbara, 208n
Targioni Tozzetti Ottaviano, 287
Tasso Bernardo, 30, 36-37
Tasso Torquato, 14n-15n, 29n, 39, 40n, 241, 245n, 248, 251, 258n, 262n
Tateo Francesco, 262n
Tavoni Maria Gioia, 284n
Tavoni Mirko, 94n
Taylor Edgard, 239n, 248-249
Tellini Gino, 111n

- Teotochi Albrizzi Isabella, 130n, 200, 214n, 220n, 226n, 230n
Terzoli Maria Antonietta, 111n
Teza Emilio, 289n
Thouar Pietro, 284
Tibullo Albio, 39, 193
Tissoni Roberto, 284n, 285n, 303n
Tognarelli Chiara, 284n, 288n, 308n
Tommaseo Niccolò, 165, 285n, 291
Torti Giovanni, 133, 179n
Tortora Massimiliano, 319, 320n
Tortorelli Gianfranco, 286n
Tosi Luigi, 259n-260n
Trechi Sigismondo, 213n, 240n
Trenti Luigi, 285n
Trissino Gian Giorgio, 29-31, 35-36
Trivulzio Gian Giacomo, 168, 211
Trivulzio Giorgio Teodoro, 167
Tropeano Francesco, 240n
Trovato Paolo, 14n, 48n, 57n, 61n, 72n, 102n, 323
Turati Carlo, 166
Turchi Roberta, 111, 114, 124n
Turi Gabriele, 321
- Uberti Fazio degli, 306n
Ugoni Camillo, 176-178, 180-188, 189n, 190-195, 196n, 203, 213n, 217-218, 221, 228
Ugoni Filippo, 177
Ulivi Ferruccio, 276n, 277
- Valerio Flacco, 39
Valgrisi Vincenzo, 34, 39
Vallecchi Attilio, 321n
Valvassori Clemente, 31-32
Valvassori Giovanni Andrea, 31
Varchi Benedetto, 72, 289
Vasoli Cesare, 289n

- Vecchi Galli Paola, 14n
Vecellio Tiziano, 18
Veglia Marco, 299n
Velez Antonino, 121n
Vellutello Alessandro, 26
Venier Domenico, 35, 75, 95-96, 101
Venturi Gianni, 17n,
Verdi Giuseppe, 166-167
Verdino Stefano, 36n
Verri Pietro, 138-139, 143, 169-171, 211
Vettori Piero, 28
Vianelli Angelo Gaetano, 204
Viani Vincenzo, 27
Vicchi Leone, 149n, 167n
Vieusseux Giovan Pietro, 236, 289n
Vigo Francesco, 285, 311, 312n
Vincent Eric Reginald, 243n, 252
Virgilio, 22, 32-34, 36, 38-39, 181, 183, 185, 189, 193, 208n
Visconti Ennio Quirino, 167n
Vittorini Elio, 332
Voltaire, 123, 147n, 149, 151-152, 155
Vuozzo Alessandro, 116n-118n, 120n
- Walker Alexander, 244, 248-250
Wiffen Jeremiah, 238, 241, 248
- Yeats Brown Timothy, 242n
- Zajotti Paride, 140
Zambelli Anna, 284n
Zambrini Francesco, 296
Zanardo Monica, 121n
Zanichelli Nicola, 313
Zollino Antonio, 284n



Il primo volume dei Quaderni di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» (PEML) intende dare conto, fin dal nome della collana in cui si inserisce, di un percorso di studi, ricerche e attività che colloca le proprie radici in un periodo ormai lungo quasi dieci anni. Il volume *Edizioni d'autore* rappresenta infatti innanzitutto la storia di un lavoro collettivo, che ha origine nella progettazione di un ciclo di seminari che si svolse presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (con il sostegno del Dipartimento di Studi Letterari Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano e del Dipartimento di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), nel quadro delle attività della Scuola di Alta formazione in Filologia moderna, tra la primavera del 2022 e quella del 2023, a cura di Stefania Baragetti, Virna Brigatti e Simona Brambilla (quest'ultima in rappresentanza anche della rivista «SteFi. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana», che a sua volta, insieme a PEML, sosteneva l'iniziativa). Gli interventi Sette e Ottocenteschi proposti in quelle occasioni sono stati pubblicati nel numero 7(2022) di PEML, proponendo un primo momento di rivalorizzazione su base di omogeneità cronologica. Questo principio ha poi suggerito la possibilità di rafforzare il riordinamento in senso diacronico dei contributi presentati in sede seminariale e in questo modo sono ora riproposti in volume, sia quelli già editi (dopo essere stati revisionati dai loro autori) sia gli altri ancora inediti. Questa nuova struttura di indice consente di decifrare un percorso storico e concettuale in cui l'analisi delle questioni ecdotiche – in qualsiasi punto della storia dell'attività di un autore si collochino – si ponga sempre a fondamento dell'identità stilistica, estetica, letteraria, non solo dell'opera e dell'autore coinvolto, ma anche dell'identità culturale dell'intera epoca cui appartengono.

ISBN 979-12-5510-301-1 (print)
ISBN 979-12-5510-302-8 (PDF)
ISBN 979-12-5510-303-5 (EPUB)
DOI 10.54103/qpeml.250