

BIBLID: 0015–1807, 48 (2021), 2 (pp. 225–248)
UDC 821.131.1.09:655.3(091)
821.131.1-2.09”14/16”(091):655.3(091)
<https://doi.org/10.18485/fpregled.2021.48.2.14>

Aurora Caporali
Università degli Studi di Perugia
aurora.caporali87@gmail.com

EDIZIONE DI TESTI A STAMPA RINASCIMENTALI.
*RIFLESSIONI PER UNA SCELTA DI METODO:
UNA PRASSI E UNA CHIOSA CRITICA PER
L'ECCEZIONALITÀ DELLE SCRITTURE DI TEATRO*

Abstract: *Il saggio propone un percorso di carattere metodologico, relativo all'edizione critica di testi con testimoni a stampa italiani, con particolare riferimento ad opere di carattere teatrale.*

La filologia dei testi a stampa (Textual bibliography) è un campo d'indagine assai vasto e che parte da presupposti differenti in ogni nazione: si pensi al mondo anglosassone, dove era prassi per gli stampatori conservare i manoscritti di stampa, e a quello italiano dove, invece, i medesimi manoscritti, pubblicata la princeps, venivano distrutti.

Se alle questioni relative all'edizione di un testo tout court, si aggiungono le necessità correlate alla scrittura drammaturgica, ecco che aumentano gli elementi da considerare: dalla materialità del testo al suo valore d'uso.

Attraverso la ricognizione degli studi filologici e critici più accreditati, il lavoro restituisce un quadro sinottico di metodi e procedure, utile a destreggiarsi attraverso le occorrenze dell'edizione di testi letterari e teatrali a testimone a stampa, editi nel contesto italiano.

Parole chiave: *bibliografia testuale, edizione critica, teatro, scrittura teatrale.*

Abstract: *This essay proposes a methodological path concerning a critical edition of Italian printed texts, with specific reference to theatrical pieces.*

Textual bibliography is an extremely vast field of investigation and it starts from different premises in every country: it is enough to think of the Anglo-Saxon world, in which the printers used to preserve the manuscripts, and the Italian one, in which those same manuscripts were destroyed, once the princeps had been published.

If we add the typical needs of dramatic writing to the issues concerning the edition of any text, then the number of elements to be examined increases, ranging from the materiality of the text to its use value.

Through an overview of the most accredited studies, this article offers a synopsis of methods and procedures which represents a useful means to juggle the needs of printed theatrical pieces and literary texts, published in the Italian context.

Key words: *textual bibliography, critical edition, theatre, theatrical writing.*

I.1 La stampa e le sue questioni editoriali¹

Quando si affronta lo studio di un testo a stampa rinascimentale le domande da porsi sono molteplici, tutte importanti per il fine ultimo del lavoro, quello editoriale, nonché per la resa del testo che dovrà essere coerente, fruibile e meno manipolata possibile: questi gli obiettivi, o, per meglio dire, gli intenti.

Gli studi specialistici inerenti alla edizione delle stampe antiche sono stati praticati per lo più in territorio anglosassone, infatti, in Italia, nonostante la fortissima scuola filologica, il tema non ha trovato, ad oggi, una codificazione trasversalmente riconosciuta e accettata, tanto da essere ancora un argomento dibattuto in ambito accademico.

Il testo *Filologia dei testi a stampa* (abbondantemente accolto, accanto ad altri, in questa proposta metodologica), a cura di Pasquale Stoppelli, risulta essere, ad oggi, l'opera più completa in lingua italiana dedicata allo studio specialistico delle edizioni a stampa antico-moderne: ad esso si farà riferimento come *fil rouge* argomentativo-dispositivo, adattandolo al caso di lavoro qui proposto.

Nella prefazione a *Storia della tradizione critica del testo*, Giorgio Pasquali per motivare, soprattutto agli occhi dei classicisti, il fatto di aver considerato nel corso dell'opera anche talune tradizioni volgari medievali, così argomentava: «Qui in particolare, vale la considerazione che le condizioni di propagazione dei testi non sono essenzialmente mutate dalla tarda antichità per tutto il Medioevo sino alla diffusione dell'arte della stampa»². Altri sono i riferimenti, nel corso dell'opera, alle tradizioni trasmesse attraverso l'uso della stampa: cenno doveroso va fatto a proposito del capitolo sulle “varianti d'autore”, dove il Pasquali nota come la correzione delle bozze sia un'occasione di re-intervento sul testo da parte dell'autore, e quindi, in termini filologici, di introduzione di varianti. Basti pensare alla vicenda editoriale del *Furioso* di Ariosto in cui, anche a tiratura avviata, furono inseriti i ripensamenti dell'autore, oppure al caso delle edizioni plurime dei *Promessi Sposi* del Manzoni: due casi celeberrimi, indicativi dell'*habitus edendi* dell'epoca dei caratteri mobili.

Per capire a fondo la concretezza del problema, sarà necessario procedere per tappe: cominciando dalla vita della tipografia *tout court*, per approdare, in definitiva, a tematiche quali *l'ultima volontà dell'autore*, scelta del testo-base, e così via.

Oggetto di questa proposta è, quindi, un metodo di lavoro relativo ai *prodotti di tornio* del territorio italiano: l'esperienza di chi scrive, che si è nutrita di uno studio teorico annoso, di cui si cercherà di ripercorrere le tappe salienti, è relativa ad un *corpus* teatrale di fine Cinquecento, ma l'applicabilità delle prassi di esegesi ed edizione, elaborata in occasione dello studio suddetto, può essere estesa ad un arco cronologico ben più ampio: dato il permanere delle medesime

¹ *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 9–36.

² Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. XIV.

prassi editoriali fino all'epoca moderno-contemporanea, dove, come è ovvio sono state le innovazioni tecnologiche a modificare i prodotti e le opere, nonché distribuzione e ricezione.

È chiaro che migliorie e 'modifiche' siano state apportate progressivamente, ma l'accidente, l'errore, insomma, tutti gli indicatori utili al filologo, sono massimamente (e quindi rilevantemente) attribuibili, come si vedrà, all'interazione tra la macchina da stampa e gli attori che la governano: inchiostri più o meno vischiosi, pergamena in luogo di carta (e viceversa), sono tutti elementi peculiari e da considerare, testimone per testimone, ma è trasversalmente – nella dimensione artigianale e nel suo perdurare – che trovano riscontro e applicazione le riflessioni qui proposte.

La pura *prassi di stampa* e tutto ciò che riguarda la valutazione filologica ad essa connessa è in buon misura mutuabile e applicabile ai testi letterari *tout-court*: l'eccezionalità delle scritture teatrali (nonché la loro trasmissione) richiederà, dunque, sia i presidi normalmente dedicati a romanzi e poesie, sia gli accorgimenti pertinenti alla natura "ibrida" di tali produzioni. Il libro e la scena, infatti, si contendono costantemente i riflettori, ridisegnando i propri confini e condizionandosi reciprocamente: queste contaminazioni influiscono sui processi che presiedono alla formazione stessa del testo e vincolano la sua genesi e la sua storia.

Dall'osservazione *materiale* del *prodotto di stampa*, testimone privilegiato per la trasmissione delle opere teatrali dal Rinascimento in avanti, si giungerà ai parametri specifici e peculiari necessari per un'edizione di un testo a stampa per il teatro, considerando come elemento dirimente la sua natura eccezionale.

1.1.2 La tipografia e la "fenomenologia dell'errore di copia"³

La presenza di varianti all'interno di copie appartenenti alla stessa edizione, risulta essere la condizione normale delle edizioni italiane del Quattrocento e del Cinquecento, infatti, possiamo dire che ogni qualvolta siano stati collazionati più esemplari della stessa edizione, il risultato è stato sempre positivo. La più antica indicazione di varianti, segnalata da Paolo Procaccioli, è di Antonio Panizzi in riferimento all'edizione della *Divina Commedia* di Foligno (1472)⁴.

Le differenze tra manoscritti (mss.) e stampe, oltre a quelle più intuitive, sono molteplici e richiedono un'attenzione particolare in sede di edizione del testo: la riproduzione di mss. è affare che riguarda un unico soggetto e dà luogo ad un'unica copia; la riproduzione a stampa comporta una lavorazione di tipo industriale, impegna contemporaneamente più soggetti, richiede una strumentazione incomparabilmente più complessa di quella della scrittura manuale, riproduce il testo in un numero elevato di copie.

³ Peter Gaskell, "La trasmissione del testo" in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 59–78.

⁴ *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, a cura di George John Warren Lord Vernon, Londra, 1859, pp. VII-VIII.

La *bibliografia testuale* è una tecnica di *recensio* quando i testimoni sono stampe e non mss., ma come la *recensio*, non sempre è diseguale dall'*emendatio* e dalla *examinatio*, così finisce, talvolta, per coincidere di fatto con la stessa critica del testo, da cui, di norma, differisce poiché foriera di un metodo atto a raccogliere dagli oggetti materiali che trasmettono il testo, cioè i libri a stampa, il massimo dell'informazione sul testo che essi possono fornire. La presenza di varianti fra le copie appartenenti alla stessa edizione costituisce la norma, ma se ne traessimo la conseguenza che ognuna di quelle copie va considerata come un testimone indipendente, non faremmo che ricondurre, e impropriamente, il fenomeno delle varianti di stampa all'interno della problematica delle trasmissioni manoscritte. L'unità filologica non è la copia, non sono neppure i singoli fascicoli, ma è quella parte di testo che è stampata dalla stessa forma tipografica, cioè ciascuno dei due lati del foglio di stampa. Poi quelle varianti per poter essere adeguatamente catalogate e interpretate, devono essere assoggettate ad una specifica tecnica di analisi che ha il suo punto d'arrivo nella definizione dell'esemplare ideale (*ideal copy*, concetto ideale della bibliografia analitica, inapplicabile agli studi sulla tradizione manoscritta).

La scelta delle varianti e l'emendamento delle corrottele può avvenire o sul fondamento di ragioni letterarie, o sul fondamento di ragioni bibliografiche, o di entrambe le cose: sarà dunque necessaria la valutazione e lo studio dei processi di produzione del libro.

La composizione

Il compositore aveva un ruolo decisivo nella trasmissione a stampa del testo perché era lui ad effettuare la completa trascrizione. È raro che un compositore lasci immutato il testo del ms.: o per interventi volontari, giudicati da lui migliorativi, o per interventi involontari (errori). La composizione tipografica continuò ad essere manuale per la maggior parte del XIX sec. e, malgrado si raggiungessero standard di precisione più elevati che in passato, e malgrado scomparissero quasi del tutto le oscillazioni grafiche, gli effetti prodotti nella trascrizione dal compositore restarono sostanzialmente identici a prima. La grafia francese, spagnola e italiana non si avvicina neppure lontanamente alla varietà presentata dall'inglese e dal tedesco nel XVI e XVII sec., ma i tipografi di queste lingue manterranno la consuetudine quattrocentesca di usare abbreviazioni convenzionali per giustificare le righe fino alla metà del XVII sec. (specialmente tildi sopra le vocali per segnalare l'omissione di lettere). Ciò che nel testo è errore, o per meglio dire, variante non intenzionale, può essere ricondotto o a una cattiva lettura della copia da parte del compositore, o al fatto che egli componesse qualcosa di non corrispondente a ciò che avrebbe voluto. I fraintendimenti della copia manoscritta erano quasi sempre causati o da una scrittura di qualità così scadente che neppure il compositore, che per mestiere aveva familiarità con le scritture di ogni tipo, riusciva a decifrare, o da aggiunte e correzioni eseguite malamente sulla copia. Le

intenzioni dell'autore potrebbero anche essere state fraintese se il ms. presentava delle lacune evidenti o degli errori grammaticali. Il compositore avrebbe potuto tentare di emendarli con il rischio di introdurne di nuovi, ma di solito il compositore non era tenuto a correggere gli errori dell'autore e potrebbe quindi aver preferito non intervenire. In ogni caso la composizione era un processo in larga misura meccanico: il compositore, man mano che procedeva, afferrava il senso generale del capitolo che stava componendo. Gli errori generalmente possono avere due cause: il lapsus, oppure la cosiddetta "cassa inquinata" (quando alcuni caratteri possono cadere in scomparti diversi da quelli preposti e causare, così, lo scambio e perciò l'errore).

Dalla correzione delle bozze alla stampa

Le fasi successive alla composizione si concretizzano nella correzione delle bozze: la prima bozza veniva letta ad alta voce, va da sé che ad emergere erano solo gli errori sostanziali (infatti, del ms. di partenza si tiene conto solo nella fase di composizione). Una seconda bozza veniva confrontata con la prima annotata al fine di controllare se le correzioni scritte erano state tutte eseguite. Una bozza "pulita" sarebbe stata presentata all'autore per ottenere l'approvazione o per registrare eventuali ripensamenti, laddove le correzioni e le modifiche fossero state molto estese, si sarebbe proceduto con la produzione di nuove bozze. Dopo tutti questi passaggi avveniva l'ultima lettura della forma e dei fogli, dipoi la stampa (a volte, comunque, a tiratura già iniziata, ci potevano essere nuove correzioni e quindi ancora nuove bozze).

In alcune occasioni, si verificava la possibilità per cui, in questa fase, venissero introdotti nuovi errori sostanziali, per effetto di una difettosa trasmissione orale della copia: una parola sbagliata poteva essere introdotta nella bozza come correzione, indipendentemente dal fatto che il compositore in quel punto avesse operato o no correttamente (difetto di trasmissione orale durante la lettura). È probabile che la revisione delle prime bozze corrette desse luogo all'introduzione o all'eliminazione di varianti testuali: di solito le seconde bozze non venivano confrontate con l'esemplare di copia e il loro scopo era solo quello di garantire che le istruzioni del correttore fossero state opportunamente eseguite. Non era insolito che gli autori controllassero le bozze, ma non sembra che i tipografi restituissero loro il ms. di partenza, e comunque, anche lo avessero avuto, non l'avrebbero usato per collazionarlo con le bozze.

La trasmissione

La trasmissione di un testo può anche essere interessata da varianti introdottesi nell'edizione dopo il completamento delle fasi di composizione e di correzione delle bozze.

Il tema della trasmissione sarà declinato più esaurientemente quando si parlerà, nelle prossime righe, della figura del correttore editoriale.

All'iter fin qui illustrato si aggiunga che i soggetti che operavano sul testo erano vari e ognuno poteva essere causa dell'inserimento, volontario o meno, di modifiche, di errori. Lo **stampatore** è colui che coordina le attività dell'intera officina, il **correttore-revisore** è colui che legge le bozze; i **compositori** sono figure poco conosciute in Italia, si ignora la loro cultura, la loro formazione, anche se è chiaro che dovevano saper leggere il latino e, a volte, anche il greco; in ogni caso restavano sostanzialmente estranei al testo, le modifiche introdotte da loro si definiscono, per lo più, come involontarie, dettate, in caso, dalla necessità di giustificare il testo nelle righe di stampa: se ne evince che il loro lavoro fosse in larga misura prettamente meccanico. Infine, c'erano i **torcolieri**, cioè gli "inchiostatori", anche il loro operato andava ad incidere incidere sul testo, soprattutto per quanto riguarda la leggibilità e la chiarezza del suddetto.

Tra i passaggi necessari al lavoro e gli operatori che li eseguono si vengono a creare condizioni tali per cui l'errore risulterà inevitabile.

Quando nelle stampe troviamo un "errore" facciamo riferimento a quegli errori, appunto, che hanno superato indenni il filtro delle correzioni delle bozze.

I **correttori editoriali** possono avere formazioni differenti e coerentemente con queste agiscono sul testo con risultati diversi: talora sono veri e propri filologi che assistono l'editore in modo dignitosamente distaccato; talora troviamo il piccolo letterato e "grammatico orecchiante", restauratore di testi per mestiere, talaltra il semplice revisore di bozze, attento unicamente alla correttezza delle singole parole. Nel caso del correttore filologo le scelte editoriali sono il riflesso di ben precise posizioni retorico-grammaticali, nel caso del mestierante il lavoro avviene sulla scia di una pratica corrente, priva di coerenza teorica e incline a soluzioni semplicistiche.

L'esistenza di varianti a stampa modifica anche i termini in cui va considerata l'edizione all'interno dello stemma: in queste condizioni ciò che noi consideriamo tradizionalmente come testimone, non può essere il singolo esemplare, ma teoricamente l'insieme di tutti gli esemplari sopravvissuti di quell'edizione, nella realtà non sempre è possibile raggiungerli tutti: secondo un calcolo statistico su un'edizione tirata in mille esemplari è necessario collazionarne almeno trenta, per avere un campione sufficientemente rappresentativo dell'edizione nella sua interezza (sostanzialmente il 3%). Se però noi consideriamo quella stessa edizione in uscita, ossia in quanto generatrice di una successiva edizione, non è più l'esemplare ideale (di cui si dirà bene di seguito) a dover essere valutato, ma la copia particolare usata dal tipografo per la nuova composizione.

Poiché non è detto che tutte le copie conosciute di un'edizione documentino tutte le varianti attestate negli esemplari dell'edizione al momento in cui essi hanno lasciato la tipografia, potrebbe darsi che l'edizione successiva riproduca talune lezioni appartenute all'edizione originale, ma non documentate da nessun suo esemplare conosciuto: una stampa che potremmo considerare *descripta*, in realtà potrebbe non esserlo affatto.

Nella tradizione manoscritta la riproduzione del testo procede per linee radiali, in quella a stampa, invece, l'iter risulta lineare: questo significa che se il testo è già stampato nessun tipografo ha preferito adottare per la nuova composizione un testo manoscritto (neppure il ms. di stampa, ovvero quello di mano dell'autore); tanto è vero che, di norma, quando i tipografi ne hanno la possibilità, preferiscono, addirittura, seguire pedissequamente la precedente edizione, stampando il testo esattamente nello stesso modo in cui veniva proposto nella stampa scelta, riga per riga, pagina per pagina. Questo procedimento non solo garantiva una maggior correttezza nella composizione, ma rendeva più agevole la distribuzione del lavoro fra più compositori contemporaneamente (la composizione del testo riga per riga rappresenta per il filologo una prova in più per valutare la *descriptio*).

La pratica di utilizzare le copie stampate di un'opera in luogo di un ms. era d'uso anche tra gli autori stessi, avvezzi ad annotare correzioni o appunti per una nuova edizione direttamente sulla stampa, lo stesso accadeva quando una persona diversa dall'autore correggeva il testo già stampato introducendovi varianti desunte da un ms. d'autore che rappresenta una successiva edizione: la stampa per chiarezza e più agevole fruibilità è sempre preferita al ms..

Nella trasmissione a stampa le modifiche del testo più rilevanti dipendono dalle strategie d'intervento rispondenti a indirizzi che trascendono i singoli operatori, essendo in un certo senso pertinenti alla natura stessa del mezzo: i libri a stampa sono stati, sin dalle origini, dei "prodotti industriali".

In ogni caso il primo passo di ogni edizione a stampa antica è sempre il ms., precisamente il ms. per la stampa (cioè il testo fornito dall'autore). In Italia, purtroppo, mancano i registri dei tipografi (o manuali tipografici), perciò i mss. volgari serviti per la stampa attualmente conosciuti sono pochissimi (uno tra questi è conservato alla Biblioteca Augusta di Perugia, con segnatura H64, ed è un Canzoniere di Lorenzo Spirito, questo ms. è stato studiato dal Baldelli). A fronte di questa situazione che rende impossibili studi incrociati tra opere *pre* e *post* stampa, l'unico modo per raccogliere informazioni sarà quello di leggere e studiare gli epistolari e le prefazioni editoriali.

Le stampe successive alla prima saranno più soggette alla manipolazione e perciò presenteranno più errori, senza contare che si allontaneranno sempre di più dal ms. originale: in quest'ottica si può arrivare a concludere che se un testo è tramandato solo da stampe, come nella maggior parte dei casi avviene, la *princeps* descrive le altre, a meno che non siano state effettuate delle correzioni dall'autore in corso di stampa. Il problema, tuttavia, si complica nel momento in cui si ha una tradizione a più testimoni, in parte stampe e in parte mss., oppure, caso comune, più stampe indipendenti: pur rilevando varianti notevoli si potrebbe non disporre di alcuna informazione interna o esterna che accerti la revisione editoriale o la revisione d'autore.

Vero è che la valutazione delle varianti spetta al filologo, ma è anche vero che un correttore potrebbe agire seguendo una logica che nelle tradizioni manoscritte

sarebbe difficile non attribuire all'autore: se un testo entra scorretto in tipografia, difficilmente ne esce nelle stesse condizioni, infatti, nel procedimento della stampa l'individuazione di un guasto pone, ipso facto, l'esigenza della sua correzione e non è detto che quelli che sono individuati come guasti siano sempre realmente tali, potrebbero anche essere forme arcaiche, desuete, o particolari.

In età rinascimentale la presenza del correttore editoriale caratterizza la trasmissione del testo in una maniera che non ha esatti equivalenti né nell'epoca del ms. né in quelle successive, la sua presenza è un dato storico ineludibile.

Paolo Trovato ricorda, nel suo *Con ogni diligenza corretto*, quanto importante fosse per gli editori italiani del Cinquecento la “correttezza” delle loro edizioni che, nei frontespizi stessi, venivano presentate con la dicitura “con ogni diligenza corretto”. Il libro “emendato” è una merce, l'esattezza restituita è nota di pregio, l'estetica della compiutezza filologica nel contenuto, accompagna l'estetica del carattere tipografico e della confezione, basti pensare ai frontespizi di Dante e Petrarca in 4° ristampati dallo Stagnino dove si riporta che, per la prima volta, le due corone sono impresse con *i nuovi caratteri lanciati da Aldo Manuzio*⁵.

I.2 Il criterio del “testo-base”⁶

W. W. Greg, fondatore degli studi bibliografici, codifica il metodo dell'edizione a stampa dei testi inglesi, applicabile, con le dovute attenzioni e contestualizzazioni, anche al caso italiano. Il criterio del “testo-base” va adeguatamente analizzato, sia laddove si avesse l'intenzione di proporre un'edizione critica, sia nel caso in cui si desideri proporre un'edizione non critica, infatti, in entrambe le circostanze, sarà necessario per l'editore quantomeno conoscere il *modus agendi* al fine di portare avanti il lavoro nella maniera più scientifica possibile: con questa prospettiva si procederà con una disamina schematica della questione.

Nella moderna pratica editoriale si sceglierà quel testo che sembri rispettare più fedelmente ciò che l'autore ha scritto e lo si segue modificandolo il meno possibile.

Le lezioni del testo possono essere così classificate: lezioni sostanziali e lezioni accidentali, le prime sono quelle che mettono in gioco il significato o la sostanzialità, appunto, dell'espressione, le seconde quelle che riguardano la grafia, l'interpunzione, la divisione delle parole e così via; le une e le altre andranno ad esemplificare due momenti del lavoro di edizioni e saranno considerate nelle scelte della messa a testo.

Le edizioni a stampa costituiscono di solito delle “serie a cascata” nelle quali ognuna è derivata dal suo immediato antecedente, perciò in mancanza di una successiva edizione revisionata dell'autore, normalmente solo la prima edizione

⁵ Cfr. Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, Ferrara, UnifePress, 2009, p. 22.

⁶ Walter Wilson Greg, “Il criterio del testo base” in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 39–58.

si attesta come autorevole e questa autorevolezza coinvolge tanto le varianti sostanziali, quanto quelle accidentali, almeno a quanto dice Greg.

Sostanzialmente l'idea proposta da Greg è quella di adottare le varianti accidentali della prima edizione e, sempre basandosi sulla *princeps*, aggiungere quelle sostanziali delle edizioni successive.

Brambilla Ageno ne *L'edizione critica dei testi volgari* propone, forse più opportunamente, il metodo inverso: dare la lezione dell'ultima edizione con le varianti delle precedenti⁷.

C'è da dire che la problematica degli accidentali riguarda relativamente il caso italiano, infatti, tutti gli editori, dopo il 1525 (circa), data di uscita delle *Prose* del Bembo, tendono alla normalizzazione della lingua e della grafia, perciò, in qualche modo il problema degli accidentali si risolve da solo: certo è che caso per caso andranno fissati opportuni criteri editoriali, ben giustificati e di cui si darà conto in un'opportuna *Nota al testo*⁸.

Va da sé che questo criterio in Italia sia stato poco (o per nulla) utilizzato, sia per la scarsità di materiale atto alla bibliografia testuale, come si è già detto, sia perché autori, luoghi di stampa ed editori non hanno una specifica localizzazione, rendendo, dunque pressoché impossibile, uno studio coerente sulla scia delle teorie di Greg.

In questo contesto è ineludibile affrontare un altro problema, quello della "revisione d'autore", infatti, ammettendo che se ne riesca a dimostrare l'esistenza, variante per variante, l'editore si troverà a dover rispondere a due interrogativi: se la lezione originaria è tale da poter essere ragionevolmente attribuita all'autore, e se la lezione successiva è tale da poter essere stata sostituita dall'autore a quella precedente. Se la risposta al primo quesito è no, allora la lezione successiva dovrebbe essere accolta almeno in vista della possibilità che sia una correzione autorevole (a meno che non sia impossibile determinare nulla). Se la risposta alla prima domanda è positiva, ma negativa alla seconda, allora si conserverà la lezione originaria. Laddove entrambe le risposte siano positive, la lezione più tarda verrà conservata, cioè considerata il risultato di una revisione e dunque accolta nel testo.

In ogni caso, sempre seguendo Greg, ci sono due situazioni in cui sarà possibile, addirittura consigliabile, la messa a testo di una ristampa: nel caso in cui un'opera sia stata completamente riscritta e ristampata da un nuovo ms., oppure se l'autore corregge le bozze in corso di stampa (e sarà dunque lui ad essere responsabile delle modifiche sostanziali e accidentali).

⁷Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975, p. 156.

⁸A questo proposito e inerentemente alla questione della grafia da adottare cfr. Arrigo Castellani, "Problemi di lingua, di grafia, di interpretazione nell'allestimento dell'edizione critica" in *La critica del testo : problemi di metodo ed esperienze: atti del convegno di Lecce, 22-26 settembre 1984*, Salerno editore, Roma, pp. 229-254.

I.3 Il concetto di *esemplare ideale*⁹

Differentemente da quanto si crede, ogni qualvolta degli oggetti materiali (nella fattispecie libri) sono riprodotti in un numero di esemplari che si suppongono identici, un esame accurato rivelerà sempre e inevitabilmente delle differenze. Le copie dei libri che gli editori presentano al pubblico come identiche possono, di fatto, differenziarsi tra loro per tanti aspetti: uno dei compiti della bibliografia analitica consiste proprio nello stabilire quale tipo di differenza in un particolare caso può essere significativo.

Per l'esame materiale dei libri a stampa è necessario il vaglio di più copie, poiché il singolo testo non è considerabile "esemplare unico", la totalità della documentazione è costituita, infatti, dall'insieme di tutte le copie e, sfortunatamente, l'insieme non può essere rappresentato da nessuno degli elementi che lo compone.

La descrizione bibliografica mira a favorire un modello su cui le singole copie possono essere confrontate, invece, la scheda di catalogo, altro presidio utilissimo allo studioso, è legata agli aspetti materiali di una determinata copia, anche se qualcuno di questi aspetti è rappresentato da imperfezioni determinatesi in quella copia successivamente alla sua pubblicazione. La descrizione bibliografica prescinde, per sua natura, dalle imperfezioni delle copie individuali, non può che fondarsi su un esame della documentazione il più ampio possibile: la descrizione è una ricostruzione storica fondata sulla testimonianza delle copie esistenti, in quanto tale essa è un'ipotesi che nasce dal giudizio del bibliografo. L'*esemplare ideale* non implica l'assenza di errori testuali, di refusi, di varianti a stampa, e in nessun caso si riferisce alla qualità del testo come giudizio critico sul risultato finale ottenuto dal tipografo. Ciò nonostante, le considerazioni testuali non sono proprio irrilevanti.

Le correzioni effettuate nel corso della tiratura possono produrre fogli di stampa contenenti diverse combinazioni di forme corrette e non, e i libri possono essere composti di varie combinazioni di questi fogli, ciò implica che nessuna anomalia materiale richiamerà l'attenzione sulle differenze testuali, che potranno essere individuate solo mediante la collazione.

Bowers¹⁰ sostiene che la correttezza del testo rappresenta un aspetto dell'*esemplare ideale* limitatamente alle correzioni fatte nel corso dell'emissione, ma gli errori non emendati non impediscono alle copie che li contengono di essere esemplari ideali: una delle difficoltà principali nel definire, appunto, l'*esemplare ideale* ha a che vedere proprio con il problema dell'"intenzione", poiché non è ragionevole pensare che l'intenzione di un tipografo o di un editore sia di pro-

⁹ George Thomas Tanselle, "Il concetto di esemplare ideale" in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUEC, 2008, pp. 79–114.

¹⁰ Cfr. Fredson Thayer Bowers, *Bibliography*, Enciclopedia Britannica, voll. III, Chicago-London, 1971.

durre errori, e tuttavia la presenza di errori non è compatibile con il concetto di *esemplare ideale*.

Sia il bibliografo che l'editore critico producono delle ricostruzioni storiche, ma al centro dell'interesse del primo c'è un oggetto materiale, mentre il secondo concentra la sua attenzione su "un'astrazione": la sua finalità è di correggere gli errori di un testo, siano stati o no già corretti in una edizione precedente, il materiale della critica testuale è costituito da testi che sono delle combinazioni di parole e di segni che hanno preso concretamente corpo in forma di edizioni stampate.

Risulta fondamentale per il bibliografo l'oggetto e non il testo: se vi sono alterazioni materiali (ad esempio l'inserimento di un foglio) che correggono anche errori testuali, se ne darà ragione in sede di descrizione, altrimenti no. L'*esemplare ideale* va a coincidere con l'esito dell'analisi materiale delle copie (ovvero, un esemplare può essere ideale anche se ha errori di testo evidenti). Le modifiche testuali effettuate nel corso della tiratura riguardano l'*esemplare ideale*, ma il dire "ideale" senza escludere la presenza di errori testuali non significa che i problemi testuali debbano essere ignorati.

Ad ogni modo la *volontà dell'autore* è fuori gioco, non si tratta di stabilire se la modifica del tipografo ha reso il testo più conforme alla suddetta volontà, ma solo di determinare quale lezione il tipografo ha adottato in sostituzione di un'altra: l'"intenzione" rientra nel concetto di *esemplare ideale* solo in quanto le alternative tra cui scegliere esistono materialmente nell'emissione considerata nel suo insieme.

Il punto decisivo consiste nel distinguere le differenze fra le copie che sono attribuibili a chi ha prodotto il libro da quelle che gli sono attribuibili; il fine principale a cui mira la definizione del concetto di *esemplare ideale* è quello di distinguere le particolarità di un libro verificatesi durante la sua produzione, da quelle determinatesi più tardi.

Il bibliografo deve decidere quali differenze tra le copie costituiscono gli *stati* e quali invece sono una conseguenza della storia della singola copia una volta licenziata dal tipografo e dall'editore.

Lo *stato* è una qualsiasi parte di una copia di un libro che, nel momento in cui lascia la tipografia, si differenzia dall'elemento corrispondente delle altre copie appartenenti alla stessa emissione o impressione: in conseguenza di un errore, o della correzione di un errore, o per qualsiasi altro motivo che non sia in relazione con la volontà dell'editore di diversificare l'iniziativa editoriale. *Stato* può essere ognuna delle forme in cui si presenta la copertina di un libro al momento della distribuzione delle singole copie sul mercato, ma non è detto che si tratti necessariamente di una forma intenzionale.

Vero è che spesso gli *stati* sono originati dal tentativo dell'editore o del tipografo di correggere un errore individuato in copie già stampate, ma non ancora diffuse: questi *stati* corretti sono intenzionali (allo stesso modo possono essere

originati da errori verificatisi durante il processo di produzione, il che fa sì che *stati* successivi siano meno corretti di quelli precedenti).

In questo contesto, il bibliografo si troverà a decidere, inoltre, se una certa caratteristica è un prodotto della storia editoriale oppure no: il testo ideale è la rappresentazione di tutti gli *stati* di un'emissione.

Nel lavoro di studio su testi a stampa, soprattutto in sede di descrizione e scelta, è sempre importante sottolineare che l'esperienza acquisita nel corso dell'indagine mette in condizione di esprimere un giudizio competente sulla quantità e documentazione necessaria, o sulla sufficienza di quella disponibile, e che una generalizzazione prudente, basata sull'uso attento e responsabile dei dati individuati, ha comunque il suo valore, anche se, più tardi, potrà dimostrarsi per certi versi sbagliata.

Chi appronta una bibliografia descrittiva deve prendere numerose decisioni quando interpreta i dati forniti dalle singole copie per giungere, attraverso di essi, alla definizione del quadro complessivo.

Gli elementi principali che il bibliografo terrà in considerazione sono: le modalità di stampa, le modalità di legatura, la prassi di distribuzione, la quantità e la qualità delle copie superstiti; in questo quadro la preparazione e il giudizio del bibliografo rimangono fondamentali.

Quanto detto finora riguarda il lavoro dell'editore critico, ma le edizioni posso anche essere "non critiche" e, in questo caso, mireranno a riprodurre con esattezza un particolare ms. o testo stampato, senza far ricorso al giudizio critico dell'editore per effettuarvi emendamenti.

Anche dopo aver scelto quale edizione (o impressione o emissione) riprodurre, si deve ancora affrontare il problema di quale copia seguire: l'edizione non critica conterrà il testo nella forma riportata dal testimone prescelto, non dovendosi effettuare emendamenti, perciò la copia andrà scelta con particolare cura.

È fondamentale il confronto fra copie esistenti se si vorrà essere in condizione di determinare quali aspetti di ciascuna sono il risultato di mutamenti verificatisi dopo la messa in circolazione di quelle copie; alcuni curatori di edizioni non critiche hanno da tempo riconosciuto l'opportunità di segnalare le differenze testuali tra la copia riprodotta e altri esemplari: il decidere quale copia riprodurre è già di per sé una scelta critica e dovrebbe essere il più fondata possibile, infatti, la cura di un'edizione (critica o no) non può prescindere dalla bibliografia descrittiva e dal concetto di *esemplare ideale*.

Il momento in cui ha inizio la **conservazione** di una copia è quello in cui la suddetta esce dal controllo di colui che l'ha prodotta e chi si occupa della critica del testo deve poter accertare l'ordine di qualsiasi modifica verificatasi nel corso della tiratura ed avere quindi l'esatta cognizione di che cosa era in stampa in qualsiasi momento, ma non si può mai sapere se il testo dei fogli inseriti è identico

a quello dei fogli mancanti, e di conseguenza se i fogli inseriti possono costituire sostituti soddisfacenti degli originali oppure no.

Il bibliografo e il critico hanno comunque bisogno dell'*esemplare ideale*, che finalizzeranno a usi diversi.

L'*esemplare standard* (o *ideale*) è una ricostruzione storica della forma (o delle forme) delle copie di un'impressione, così come furono distribuite al pubblico dal loro produttore: una ricostruzione di questo tipo comprende, quindi, tutti gli *stati* di un'impressione o di un'emissione, siano intenzionali o dovuti al caso, ed esclude le modifiche verificatesi nelle singole copie quando esse non erano sotto il controllo del tipografo o dell'editore.

La definizione *esemplare ideale* propone di considerare lo standard da descrivere non come un'unica forma da preferire a tutte le altre, ma come una gamma di alternative che abbraccia tutti gli *stati* di ogni foglio di stampa così come furono pubblicati.

Non sembra ragionevole limitare l'*esemplare ideale* a un singolo *stato* o un unico insieme di *stati*: non c'è motivo di riconoscere uno stato o l'altro come standard, visto che non è detto che uno dei due si avvicini più dell'altro allo standard a cui tendeva l'editore.

Una bibliografia si occuperà con più profitto di costruire un accurato resoconto storico delle varie fasi di un'emissione.

Chi cura un'edizione fac-simile sceglierà di riprodurre un unico *stato* di ogni pagina (e può preferire lo *stato* "non corretto", in quanto più vicino alla volontà dell'autore).

Il compito del bibliografo, come quello dell'editore, richiede attenta valutazione e dottrina storica, ma l'una e l'altra vanno anzitutto finalizzate alla distinzione di ciò che è accaduto alle copie dei libri una volta messe in circolazione, e ciò che è accaduto ad esse prima di quel momento: questa concezione, sostanzialmente semplice, di *esemplare ideale* mette l'accento sulla distinzione che deve restare fondamentale nello studio storico dei libri; il concetto può essere semplice, le decisioni da prendere per determinare la natura di talune caratteristiche proprie delle singole copie dei libri spesso sono tutt'altro che semplici.

I.4 Il problema dell'*ultima volontà dell'autore*¹¹

Gli editori scientifici possono essere in disaccordo su molte questioni, ma il fine comune a cui tende il loro lavoro è quello di scoprire ciò che un autore scrisse con esattezza e in quale forma egli desiderava che la sua opera venisse presentata al pubblico. L'editore ha bisogno di un principio guida per mezzo del quale poter adottare, col maggior grado di probabilità, all'interno del proprio testo

¹¹ George Thomas Tanselle, "Il problema editoriale dell'*ultima volontà dell'autore*" in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Cagliari, CUED, 2008, pp. 157–203.

ciò che l'autore realmente scrisse e ridurre al minimo la possibilità di inglobare lezioni spurie.

Come diceva Greg il testo base è l'edizione più vicina al ms. di partenza, ma se si può dimostrare che un autore, al fine di produrre un'edizione revisionata, ha riguardato la sua opera con cura scrupolosa, esaminando gli accidentali allo stesso modo dei sostanziali, l'edizione revisionata diventerà il testo base.

Il problema è che i casi di revisione differiscono a tal punto per circostanze e per carattere che sembra impossibile fissare una regola rigida e sbrigativa che stabilisca quando l'editore deve adottare come testo base l'edizione originale e quando la ristampa riveduta.

Un editore non può evitare di formulare dei giudizi sulla volontà dell'autore sulla base della documentazione disponibile, la validità di questi giudizi dipenderà a sua volta dalle conoscenze storiche e dalla sensibilità letteraria di cui egli è dotato: il suo lavoro scientifico può dunque essere definito come un "esercizio critico" volto a stabilire l'ultima volontà di un autore nei confronti di un determinato testo.

Non è mai stato chiarito cosa significhi *ultima volontà dell'autore*, il suo impiego in termini di critica testuale lascia intendere che compito dell'editore non è migliorare le decisioni di un autore, ma fornire in edizione ciò che l'autore ha scritto: quando l'editore ha validi motivi per attribuire all'autore una certa modifica, riconoscerà quella modifica come definitiva in base al fatto che, essendo successiva, rappresenta il giudizio ponderato e più maturo dell'autore, resterà sempre centrale la disamina delle implicazioni critiche connesse nel tentativo di scoprire una *volontà d'autore*.

I. 4.1

Il problema di che cosa significhi *volontà* sia in termini generali, sia in relazione a opere d'arte, coinvolge molte complesse questioni filologiche. Se si potesse asserire che il compito dell'editore non comporta decisioni critiche, ma solo il recupero di informazione materiale su quale parola o quale segno d'interpunzione l'autore desiderava che visse in ogni punto del suo lavoro, si potrebbe affermare che qualsiasi sforzo di comprendere e valutare il significato del testo è una questione del tutto distinta e che la possibilità di un *intentional fallacy*¹² si riferisce solo a questa attività di interpretazione e di valutazione. Se lo scopo dell'editore è di fissare il testo nella forma in cui l'autore desiderava che fosse presentato al pubblico, egli non si può distaccare dal suo significato, poiché, per quanto sia abbondante la documentazione da lui posseduta, non ne avrà mai a sufficienza per esimersi dalla necessità di vagliare il testo criticamente.

In sede di edizione le decisioni dello studioso si basano sia sulla documentazione esterna disponibile, sia sul proprio giudizio in merito alle scelte autoriali.

¹² Cfr. William K. Wimsatt e Monroe Curtis Beardsley *The intentional fallacy*, «Modern criticism», USA, The Odyssey Press, 1963, pp. 248–257.

A sua volta questo giudizio si basa sulla familiarità e la sensibilità che l'editore ha nei confronti dell'intero *corpus* delle opere dell'autore e sulla comprensione della singola opera in questione.

Parlando di "volontà" è necessario proporre una esemplificazione, proponendo le definizioni dei diversi tipi: T. M. Gang¹³ divide la volontà in due categorie, quella pratica, ovvero quella tesa all'ottenimento di un determinato risultato, e quella letteraria, cioè quella tesa alla trasmissione di un determinato significato. Dipoi c'è la teoria di J. Kemp¹⁴ che separa la volontà diretta che sarebbe ciò che si intende o ci si impone di fare, dalla volontà ulteriore che è ciò che si intende o si spera di conseguire come risultato del fare nel modo in cui si è fatto. E ancora M. Peckham¹⁵ codifica due varietà di volontà: quella mediata, che si concretizza in un'affermazione o un'altra indicazione, e quella immediata, ovvero l'estensione metaforica della volontà mediata nell'area della mente. Q. Skinner¹⁶, dal canto suo, evidenzia la volontà illocutiva, cioè ciò che lo scrittore può aver avuto l'intenzione di fare nello scrivere quello che ha scritto; la volontà perlocutiva, ovvero ciò che può aver avuto intenzione di fare con lo scrivere in una determinata maniera, e, per ultima, la volontà di fare che è il programma o progetto di creare un determinato tipo di opera. Infine M. Hancher¹⁷ propone tre concetti di volontà ulteriori: quella programmatica cioè il progetto generale dell'autore di scrivere un sonetto un romanzo, etc., quella attiva, ovvero la volontà dell'autore di essere considerato come uno che agisce in un modo o in un altro; la volontà finale cioè quella di far accadere una certa cosa o un'altra: volontà programmatica e volontà finale non hanno alcun riflesso sull'interpretazione (ovvero ciò che attiene alla volontà attiva) di un'opera letteraria, così sostiene Hancher.

La volontà attiva, così come egli la definisce, comprende effettivamente quella volontà dell'autore con cui un editore ha a che fare¹⁸.

L'editore, definendo in partenza il fine a cui aspira, ha risolto un importante problema: egli è interessato a fissare il testo nella forma in cui l'autore intendeva e quindi non ha dubbi sull'importanza che la volontà dell'autore ha rispetto al suo impegno.

¹³ T. M. Gang, *Intention*, «Essays in Criticism», VII, Oxford, Oxford, 1957, pp. 175–186.

¹⁴ John Kemp, *The work of Art and the Artist's Intentions*, «British journal of Aesthetics», IV, Oxford, Oxford, 1964, pp. 146–154.

¹⁵ Morse Peckham, *Reflection on the Foundations of Modern Textual Editing*, «Proof», I, University of South Carolina Press, Columbia, 1971–72, pp. 122–155.

¹⁶ Quentin Skinner, *Motives*, «Intentions and the interpretation of texts», III, The Johns Hopkins University Press, 1971–72, pp. 393–408.

¹⁷ Michael Hancher, *Three Kinds of Intentions*, «Modern Language Note», LXXXVII, The Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 827–851.

¹⁸ Questo significa negare completamente il concetto di «autonomia semantica», ovvero l'idea che una costruzione verbale trasmetta un proprio determinato significato a essa inerente, indipendentemente dal significato che l'autore intendeva assegnarle. Il rifiuto di questo concetto, tuttavia, non risulta incompatibile, sempre seguendo Hancher, con l'idea che l'opera stessa ci offra la migliore testimonianza del significato che l'autore intendeva darle.

L'editore prenderà in considerazione, poi, anche altra documentazione, ma alla fine dovrà sempre confrontarla con lo stesso testo che è il soggetto della sua ricerca: in un primo momento potrà avvertire che il suo compito si differenzia da quello del critico poiché egli è interessato a stabilire le parole che l'autore intendeva scrivere e non spiegare il significato che l'autore voleva esprimere, ma ben presto si troverà a fare i conti col fatto che la scoperta di errori testuali, o la scelta fra varianti, implica la comprensione del significato che l'autore intendeva dare al testo.

La chiave per l'uso dell'opera come documento della *volontà dell'autore* deve trovarsi nel metodo che il critico (editore) adotta. Vi può essere lo studioso che ritiene di aver trovato all'interno dell'opera stessa la sua interpretazione più soddisfacente e che non è interessato a sapere se questo significato poggia o no sulla volontà dell'autore. Un altro critico, poi, potrebbe voler scoprire il significato che l'autore intendeva dare all'opera e quindi la leggerà alla luce di tutta la documentazione storica e biografica che è riuscito a individuare, eliminando, così, certi significati in quanto non corrispondenti a ciò che, nella sua supposizione/ricostruzione, l'autore avrebbe potuto volere: in questo modo la sua interpretazione del testo sarà limitata a talune informazioni esterne, ma le prove positive vengono ancora dal testo stesso.

L'editore scientifico si trova nella stessa posizione del critico che si occupa del significato concepito dall'autore. Indifferente a quanti significati sono nel testo, l'editore scientifico effettua correzioni ed emendamenti sulla base di quel significato specifico che egli giudica corrispondente (il più possibile) al messaggio dell'autore.

Lo scopo del critico, seguendo Hancher, è quello di determinare il significato di "autorizzato", o conforme alla *volontà dell'autore*: è un'arte dell'interpretazione in cui il critico mira a scoprire il significato più soddisfacente secondo le proprie norme di valutazione.

Naturalmente un editore potrebbe emendare un testo in maniera tale da farne, secondo il suo punto di vista, un'espressione meglio riuscita del significato più importante che vi trovava, ma la sua attività non avrebbe nulla a che vedere con l'autore.

L'edizione dei testi è un'attività critica e l'editore scientifico non può evitare di fare i conti con il problema critico della *volontà d'autore*.

Risulterà essenziale, a fronte di quanto detto, accumulare tutte le testimonianze reperibili attinenti a ogni decisione testuale, ma ogni volta che la documentazione materiale non è del tutto incontrovertibile, il giudizio su ciascun elemento si baserà, in definitiva, sull'interpretazione del significato rispondente alla volontà dell'autore, così come gli si rivela nell'insieme del testo stesso. La libertà d'interpretazione dell'editore è contenuta dal limite che egli stesso si è imposto: il suo interesse è volto solo a quella volontà che la conoscenza che ha dell'autore e della sua epoca gli consente di attribuire all'autore stesso.

I. 4.2

Dal ms. (o dattiloscritto) originale al lavoro a stampa ci sono (come visto) vari passaggi cui conseguono varie modifiche che l'autore si aspetta e su cui ha un'opinione indifferente: ma aspettarsi qualcosa, o essere indifferenti, è ben diverso dall'esprimere una volontà, e in ogni singolo caso bisognerebbe esaminare il motivo dell'indifferenza per aver cognizione di come interpretare quanto è stato affermato, ma se non possiamo di fatto generalizzare sugli atteggiamenti degli scrittori in relazione a questo problema, potremmo farlo riguardo alle opinioni e alle consuetudini di tipografi ed editori. I manuali tipografici costituiscono un insieme di norme e proscrizioni che offrono una base di gran lunga più affidabile delle dichiarazioni dei singoli autori sui loro personali atteggiamenti, ma purtroppo, come si è già detto, l'Italia ne è sprovvista.

I. 4.3

L'editore, una volta che abbia distinto le modifiche introdotte dall'autore da quelle introdotte da altri, e dopo aver deciso in che modo comportarsi con queste ultime, deve ancora affrontare il problema del senso in cui intendere il termine *ultimo* rispetto alle varianti d'autore.

La concezione di *ultima volontà* si rivela insoddisfacente in due situazioni: nel caso di una revisione d'autore che produca una nuova opera, nonché nella circostanza in cui ci si trovasse di fronte ad un ms. che presenta lezioni alternative di cui l'autore non ne abbia scelta nessuna.

La questione editoriale è anche una questione quantitativa: nel caso in cui ci siano poche varianti il problema sarebbe relativo, poiché se ne darà ragione in nota, ma nel caso in cui le varianti siano molte converrà produrre più di un testo: ad ogni modo, il problema teorico della definizione dell'*ultima volontà* dell'autore non è necessariamente connesso alla qualità delle varianti.

Nel prendere delle decisioni un editore può essere propenso a tener conto di un fattore relativo: i tempi delle modifiche, infatti, quando un autore compie in età avanzata delle revisioni su un'opera scritta in un passato lontano si può prevedere che il risultato sarà quasi di sicuro un'opera effettivamente diversa, poiché è improbabile che l'autore possa avere in mente la stessa concezione che aveva durante la sua composizione originale. Quando vi sono revisioni d'autore, l'editore non adempie alle sue responsabilità nei confronti dell'opera se non valuta la natura di quelle revisioni per stabilire se veramente ha a che fare soltanto con una sola opera.

II. La stampa dei testi teatrali¹⁹, chiosa critica²⁰

II.1 Il concetto di “laceramento”.

Un concetto fondamentale che emerge da più parti (prologhi, lettere e così via) è quello della “lacerazione”: il termine “lacerare” usato comunemente all’epoca per indicare i guasti prodotti da una divulgazione affrettata, si estende a quell’idea di smembramento legata alla pratica di allestire per gli attori le cosiddette “parti scannate”, operazione al cui termine il testo originario poteva essere lasciato in abbandono e destinato a scomparire (perché non più necessario dopo la rappresentazione alla quale era finalizzato e subordinato); in alternativa il testo sopravvive integro in mano all’autore o al committente, nei bauli degli attori, in cui è stato, però, passibile di una ricomposizione spuria da parte di questi ultimi, laddove si presentassero opportunità e vantaggi. Questa tematica non resterà isolata, ma, al contrario, sarà una costante del rapporto autori-attori, esemplificative in tal senso le parole del Guarini, in un lettera al marchese Filippo d’Este, a proposito della sua commedia *Il pastor fido*: «poiché, divisa nelle sue parti, fu data in mano a degli istrioni per ordine di cotesto serenissimo principe [Carlo Emanuele di Savoia] con isperanza d’esser rappresentata, se ne va lacerata per le copie di molti, con pochissima riputazione e di me che l’ho composta e di Sua Altezza a cui fu dedicata» per cui «s’ella non si mette alle stampe, corre pericolo di non essere né di chi l’ha fatta, né di chi la tiene; per modo che o se n’andrà vagando lacerata e storpiata, o tutta insieme un giorno sarà stampata con mille mostri di scorrezioni e d’errori»²¹. Altamente significativo il fatto che, quando sono gli attori a farsi autori, essi adottino i medesimi *τόποι* letterari degli “avversari”, ne è un esempio lampante Pier Maria Cecchini, detto il Frittellino, nel suo *Discorso sopra l’arte comica con il modo di ben recitare*, risalente al Seicento circa, in cui si scaglia contro i cattivi comici che dovrebbero essere sottoposti a controlli preventivi, grazie ai quali non «ci sarebbe tanta copia di sviati e ciarlatani, che così spietatamente lacerassero questa povera comedia, la qual mi par tuttavia udire, che pianga e si lamenti, per esser non solo per le bocche di molti ignoranti: ma ne’ meccanici banchi, su le pubbliche piazze strasinata»²² (Frittellino cita in pratica Ariosto, anch’egli critico nei confronti della categoria degli attori che si relazionano ai testi modificandoli e “lacerandoli”).

¹⁹ Laura Riccò, *Testo per la scena-testo per la stampa. Problemi di edizione in Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 562, Loescher, Torino, pp. 210–266.

²⁰ Sono incluse, in questa riflessione, oltre alle proposte del già citato Stoppelli, le ragioni di Patrizia Botta, di Marzia Pieri, di Anna Scannapieco e di Antonio Sorella, contributi essenziali per lo sviluppo di una “sensibilità scientifica” volta ad orientare scelte editoriali coerenti, mediante un approccio consapevole ai testi e alla loro tradizione.

²¹ Battista Guarini, *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, UTET, Torino, 1971, pp. 113–14.

²² Vito Pandolfi (a cura di), *La commedia dell’arte*, Sansoni, Firenze, 1957–61.

Il *τόπος* letterario anti-attori è stato acquisito dagli attori stessi per operare distinzioni e stabilire gerarchie all'interno della propria Arte.

Tutto questo interessa il problema dell'edizione dei testi teatrali, ovvero la restituzione critica delle opere drammatiche nella loro duplice valenza di testi allestiti per la rappresentazione scenica e di testi elaborati per una vita letteraria: dal punto di vista metodologico è importante chiarire che il rapporto scena-lettura in oggetto è pertinente alla storia del testo e non alla storia della fortuna scenica del testo stesso.

Rileva, dal punto di vista di un'edizione critica, ciò che dell'esperienza scenica passa nel testo tradito, ciò che da effimero diventa stabile, rileva che il transito sia concretamente documentabile attraverso testimoni, altrimenti avremo supposizioni e non edizioni: ciò che conta è distinguere fra autorialità e non autorialità.

Procedendo nel lavoro di edizione di un testo teatrale bisogna tener presente che non sempre è possibile procedere con la ricostruzione stemmatica perché le intersezioni tra testo autorevole e modifiche di scena inquinano la ricerca, la mobilità spettacolare delle sezioni interne risulta essere certamente un limite in tal senso: tutto questo, naturalmente, riguarda le opere moderne originali, non i volgarizzamenti di opere classiche²³.

Problemi analoghi di applicazione dei metodi tradizionali d'indagine nascono anche laddove sussiste quella forma testuale istituzionalmente connessa al rapporto scena-letteratura, autore-scrittore, ovvero la cosiddetta *parte scannata*: a sopravvivenza di queste pagine di servizio (le più prossime alla scena) è, per la loro stessa natura precaria, legata alla pratica del palcoscenico e alla dispersività dei bauli degli attori, quanto mai rara, ma quando ciò si verifica ci è consentito di approfondire in modo inusuale il metodo compositivo e distributivo teatrale.

Nell'ambito della complessa drammaturgia collettiva propria delle accademie senesi del Cinquecento, rimangono i mss. dei testi o delle descrizioni di molte feste accademiche: l'evento festivo è notoriamente sottoposto a "letture" e a restituzioni diverse tante quanti sono gli occhi che lo contemplano e le mani che lo descrivono e, pertanto, si può parlare di tradizione filologico-spettacolare oltre che di tradizione filologico-testuale: ed è per questo che, in sede di edizione, laddove disponibili, saranno annotate le diversità nella registrazione de infatti intercorrenti tra le varie testimonianze di una medesima festa (sebbene queste ultime siano di natura completamente diversa tra loro e quindi inabili a fornire sussidi per la costruzione del testo) tuttavia, anche se verranno ampiamente descritti gli eventuali testimoni parziali e i rapporti intercorrenti fra le varie redazioni, non saranno però allegati apparati (anche se ovviamente si adoterà il necessario corredo di *Tavole* e *Criteri* per i testi editi); interessano qui le varianti e le integrazioni spettacolari, mentre quelle letterarie non vengono considerate

²³ Eccezion fatta per i volgarizzamenti plautini, corredati da una ricca messe documentaria.

nella loro totalità, bensì nella misura in cui interagiscono con il tessuto festivo, cooperando alla sua intelligenza.

II.2 Legittimità autoriale e stampa

Il fenomeno fino ad ora trattato rivela la sua complessità anche nei casi del tardo Quattrocento nel carattere specifico della circolazione dei testi teatrali, che si concretizza nella coesistenza di mss. e stampe.

Nella fattispecie saranno esemplificativi i casi del Poliziano e dell'Ariosto che si vedono in qualche modo espropriati del controllo sulle proprie opere, le commedie "rubate" all'Ariosto appaiono in stampe dozzinali, nonché anonime.

La lotta dell'autore per la gestione, nel senso moderno del termine, dei propri testi inizia pochi anni dopo e, classico esempio di fenomeno di lunga durata, marca per almeno due secoli la storia della nostra letteratura teatrale, ponendo un immediato problema di periodizzazione.

Inizia nel momento in cui la penetrazione culturale della *Poetica* di Aristotele porta in primo piano, per l'eccellenza accordata alla tragedia, la figura del Poeta drammatico, sottolineando al tempo stesso la discrasia fra *ᾠμῆς* e *λόγος*, fra rappresentazione e letteratura, fra scena e libro: discrasia che, notoriamente, è accolta dalla maggioranza dei commentatori.

Elementi d'analisi fondamentali e privilegiati risultano essere le lettere di dedica, cioè i *loci* contrassegnati dal più alto grado di ufficialità all'interno di un libro di quest'epoca, libro destinato ad una vita diffusa, tutelata e garantita giustappunto dall'illustre dedicatario.

L'appello alle suppliche di amici o al rischio di plagio per giustificare la caduta delle canoniche resistenze dell'autore a dare alle stampe le proprie opere, il giudizio negativo dell'autore stesso che ritiene sovente tali opere di scarso valore e più appropriatamente da destinare all'occultamento, le insidie dei malevoli contro i quali s'invoca da parte del dedicatario una protezione di rango, sono tutti ingredienti canonici delle pagine prefatorie di edizioni antiche e meno antiche dei vari generi letterari. Ciò che conta al presente è rilevare come nel caso dei testi teatrali compaia un lessico specifico che ruota attorno ai concetti di furto, inganno, "arte" e lacerazione, come i responsabili della pubblicazione appartengono in vario modo e a vari livelli al mondo del teatro materiale e delle sue tecniche (attori alle prese con le parti scannate o comunque organizzatori di recite, etc.) come, infine, l'aspirazione precipua dell'autore sia quella di tenere nascosto giusto il testo scenico, il copione recitato che attraverso gli attori e i coraghi aveva dato vita all'effimera magia dello spettacolo.

Tutti questi temi, che erano già presenti nelle parole del Poliziano e dell'Ariosto (anche se diversamente calibrati poiché diversi erano nel loro caso i modi della produzione e circolazione del testo), si fissano in epoca posteriore nell'ambito di una cultura impregnata di aristotelismo e ormai votata alle stampe. Segno della

lunga durata di questo atteggiamento dell'autore nei confronti dei testi teatrali e del rapporto con gli attori è il fatto che ancora due secoli dopo, perdurano le medesime condizioni culturali generali, i *τόποι* impiegati siano ancora i medesimi.

La situazione cambierà con l'avvento della riforma goldoniana del teatro: il rifiuto della precettistica fine a sé stessa, il lavoro a diretto contatto con il pubblico e gli attori, e così via, sono tutti elementi che concorrono al superamento dell'aristotelismo cinquecentesco e secentesco, l'*ᾠδὴ* viene equiparata al *λόγος*.

Goldoni si contrappone, infatti, alla genesi tutta letteraria, in senso anti-teatrale, della produzione drammatica coeva, tuttavia finirà lui stesso per cadere nel paradosso, approdando anche lui, in definitiva ad un ritorno all'aristotelismo.

II.3 Una conclusione

Lo studio filologico dei testi stampa, applicato alle questioni teatrali, che producono strutturalmente controversie ulteriori rispetto a quelle già spinose e complesse di una qualsiasi opera non teatrale, è questione d'interesse scientifico particolarmente dibattuta (lo dimostra, uno su tutti, il convegno internazionale del 2012, ospitato dall'Università degli Studi di Napoli, *Filologia Teatro Spettacolo*²⁴).

C'è chi, come Marc Fumaroli, definisce «falso dilemma» la dicotomia testo-testo e testo-spettacolo e chi come Ferdinando Taviani, ha riflettuto sullo statuto ontologico di un'opera teatrale, ma alla fine lo snodo si concretizza nella nascita di una profonda rivendicazione del diritto di una “storia materiale del teatro” che, di fatto, troviamo sviluppata parallelamente alla storia materiale dei testi a stampa²⁵.

Il rapporto tra pagina e scena nasce nell'epoca moderna, nel Rinascimento, mentre gli intellettuali riflettono sull'idea di teatro e mentre s'impone la stampa a caratteri mobili.

Patendo dal presupposto che l'evoluzione della letteratura muove da una condizione primordiale di parola indistinta e sacra che si fa estetica e stilema, non sarà impossibile immaginare come la religiosità intrinseca nel gesto teatrale possa essere divenuta forma drammatica codificata.

Il transito che conduce l'opera dallo spirituale al formalizzato costituisce l'avamposto filosofico per una riflessione che investa i generi e le loro questioni di trasmissione: quando non è più attribuita all'irruzione spontanea della parola sacra, la produzione del testo viene a dipendere dalla corretta applicazione e dall'imitazione delle regole.

La formulazione di un'*ars poetica* che determini cosa debba essere ‘una regola’, la distinzione tra l'atto drammatico e la sua riproposizione sulla pagi-

²⁴ Convegno Internazionale di Studi Filologia Teatro Spettacolo organizzato dall'Università degli Studi di Napoli “Federico II”, dalla Seconda Università di Napoli, dal Teatro di San Carlo, dalla Fondazione Cini di Venezia, dalla Fondazione Pietà de' Turchini di Napoli (Napoli, Memus, 7-10 giugno 2012).

²⁵ Cfr. Anna Scannapico, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in «Ecdotica», 11, 2014.

na, l'invenzione di 'autori fondatori' (gli Omero del teatro), sono i tre aspetti fondamentali che muovono la riflessione sulla tassonomia del teatro, ma questi implicano, a loro volta, una terza questione: la configurazione scritta dei testi che va a costituire, di conseguenza, un canone dotto, un repertorio di citazioni e modelli necessari alla composizione di nuove opere.

Il rapporto con l'oralità è importante tanto quanto quello con la trasmissione scritta, ma per indagarlo ci si rivolge, paradossalmente, ma necessariamente, alle testimonianze giunte fino a noi per iscritto, indirizzando i metodi dell'inchiesta su tre vie: decifrare nelle rappresentazioni letterarie le pratiche di oralità; desumere dalle opere stesse "gli indizi di oralità", cioè, per dirla con Zumthor, tutto quello che all'interno di un testo ci dà informazioni sull'intervento della voce umana; seguire, infine, le trasformazioni della punteggiatura (partendo dall'ipotesi che si sia avuto un passaggio dalla punteggiatura "oralizzata" a quella grammaticale).

Quando si parla di teatro, e particolarmente di testi per il teatro, ci si trova sempre ad affrontare la questione della "territorialità". Infatti, il libro e la scena si contendono costantemente il possesso del campo, ridisegnando continuamente i propri confini e, come sempre accade nei momenti di scontro, risulta inevitabile la contaminazione reciproca dei due poli in lotta. Queste contaminazioni influiscono sui processi che presiedono alla formazione stessa del testo e che condizionano la sua genesi e la sua storia: considerare, in egual misura, la materialità del *prodotto di tornio*, nonché l'anima bifronte di testo letterario-teatrale, avvantaggerà certamente lo studioso nel dipanare una così complessa esegesi critica, dove il fronte di lavoro contemplerà le rivendicazioni della volontà dell'autore, della mano dello stampatore, nonché corpo dell'attore.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Botta, Patrizia, *Problemas filológicos de un texto impreso*, in *Edad de oro*. Seminario internazionale, Universidad Autónoma de Madrid, 14–18 aprile 2008.

Bertoli, Giuseppe, *Documenti per la storia della stampa*, in "La Bibliofilia", III, 1986, pp. 279–295.

Brambilla Ageno, Franca, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984.

Baldacchini, Lorenzo, *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2013.

Balsamo, Luigi, *Per la storia del libro*, Firenze, Olschki, 2006.

Barberi, Edoardo, *Il libro a stampa*, Roma, Curcio, 1965.

Barbieri, Edoardo, *Nel mondo delle postille. Libri a stampa con note manoscritte*, Milano, CUSL, 2002.

Barbieri, Edoardo, Zardin, Danilo, *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Barbieri, Edoardo, Frasso, Giuseppe, *Libri a stampa postillati*, Milano, CUSL, 2003.

Bembo, Pietro, *Le Prose della volgar lingua*, I, 31, 1, a cura di C. Dionisotti-Casalone, Torino, UTET, 1931.

Castellani, Arrigo, *Problemi di lingua, di grafia, di interpretazione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce, 22–26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editore, 1985.

Chartier, Roger *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2001.

Febure, Lucien, Martin, Henri-Jean, *La nascita del libro*, Roma–Bari, Laterza, 1995.

Gaskell, Philip, *A new Introduction to Bibliography*, Oxford, Calderon Press, 1985.

Gilmont, Jean-François, *Dal manoscritto all'ipertesto*, a cura di L. Rivali, Firenze, Le Monnier, 2006.

Giunta, Claudio, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, in “Anticomoderno”, 3, 1997, pp. 169–198.

Gli archivi degli editori, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pàtron, 1998.

Isella, Dante, *Le carte mescolate. Esperienza di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.

Ledda, Alessandro, *Konrad Haebler. L'incunabolistica come scienza storica*, Milano, CUSL, 2009.

McKitterick, David, *Testo stampato e testo scritto*, Milano, Bonnard, 2005.

Miglietti, Sara, *Il problema della volontà d'autore tra filologia, ermeneutica filosofica e storia delle idee: riflessioni a margine di un'edizione di Bodin*, in Atti del “Secondo incontro metodologico, Storia delle idee e interdisciplinarietà, Giovani studiosi a confronto”, Torino, Università degli studi di Torino, 2012.

Montecchi, Giorgio, *Il libro nel Rinascimento*, Roma, Viella, 1994.

N. Morena, *Strumenti di analisi del testo letterario*, Roma, Aracne, 2009.

Petrucci, Armando, *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Roma–Bari, Laterza, 1989.

Petrucci, Armando, *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Roma–Bari, Laterza, 1979.

Pieri, Marzia, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, II, pp. 1073–1101.

Pieri, Marzia, *Fra scrittura e scena: la cinquecentesca teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del convegno Internazionale di studi, Firenze 19–21 maggio 1988, a cura di E. Cresti, M. Maraschio, L. Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 245–268.

Riccò, Laura, *Su le carte e fra le scene: teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

Riccò, Laura, *Testo per la scena-Testo per la stampa: problemi di edizione*, “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXXII, 562, 1996, pp. 210–266.

Scannapieco, Anna, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in “Ecdotica”, 11, 2014, pp. 26–55.

Stoppelli, Pasquale, *Filologia dei testi a stampa*, Cagliari, CUEC, 2008.

Аурора Капорали

РЕНЕСАНСНА ШТАМПАНА ИЗДАЊА:
ПИТАЊА ОДАБИРА МЕТОДА – ПРАКСА И КРИТИЧКА
НАПОМЕНА О СПЕЦИФИЧНОСТИ ПОЗОРИШНОГ ТЕКСТА
(Резиме)

Рад представља методолошки приступ критичком издању штампаног текста, имајући у виду пре свега текстове писане за позоришно извођење. *Textual bibliography* (филологија штампаног текста) представља широко истраживачко поље које полази од различитих становишта националних филологија – у англосаксонском свету, на пример, пракса је да се рукописи чувају, док су се у италијанским срединама рукописи после објављивања по правилу уништавали. Осим тога, ако се питањима и проблемима издања у обзир узму нарочите потребе и специфичности драматуршког текста, број елемената које треба имати у виду значајно расте, почев од саме материјалности текста па све до његове употребне вредности.

Имајући у виду најрелевантније филолошке и критичке студије овај рад нуди преглед метода и процедура које могу бити од користи приликом припреме издања штампаних књижевних и позоришних текстова у италијанском контексту.

Кључне речи: *textual bibliography*, критичко издање, позориште, позоришни текст.

Примљено 14. октобра 2021, прихваћено за објављивање 28. новембра 2021. године.