

# FILOLOGIA CRITICA

Anno xxviii, fascicolo II  
maggio-agosto 2003

## SOMMARIO

GIANNI VILLANI, <i>Per il testo del 'De vita et moribus Francisci Petracchi' e per il testo della 'Posteritati'</i> . . . . .	161
ENRICO GARAVELLI, <i>I pentimenti di Ser Agresto. Terza variazione sul 'Commento' alla 'Ficheide' di Annibal Caro</i> . . . . .	181
GIANCARLO ALFANO, <i>La conversazione ghiacciata: il dialogo in tipografia</i> . . . . .	209
ENRICO MALATO, <i>Per l'edizione critica de 'Lo cunto de li cunti'</i> . . . . .	243
<i>Documenti</i>	
MASCIA CARDELLI, <i>La Vita di Paolo Segneri' di Ferdinando Ranalli</i> . . . . .	264
<i>Note e discussioni</i>	
ARMANDO BISANTI, <i>Le lezioni su Persio di Tommaso Schifaldo, umanista siciliano del Quattrocento</i> . . . . .	289
<i>Recensioni</i>	
ALESSANDRO MANZONI, <i>I romanzi (Luca Badini Confalonieri)</i> . . . . .	302
STEFANO JOSSA, <i>La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso (Claudio Gigante)</i> . . . . .	308
<i>Schedario</i> . . . . .	315
<i>Biblioteca</i> . . . . .	326

---

### Usciranno nei prossimi fascicoli:

GIANCARLO ALFANO, *Il racconto e la voce. Mimesi e 'imitatio' nel dibattito aristotelico del Cinquecento*  
PATRIZIA PELLIZZARI, *Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni*  
ROBERTA RICCI, *Prefazione e appendice d'autore negli scritti didamici di Foscolo: la traduzione del 'Sentimental Journey' e le 'Lettere scritte dall'Inghilterra'*  
GIUSEPPE MUSCARDINI, *«Il tempo e le forze». Una citazione dantesca in una lettera di Niccolò Tommaseo*  
BRUNO BASILE, *Prigione e fuga in 'Bestie' di Federico Tozzi*

---

La rivista adotta le seguenti sigle per abbreviazione: F.c.C. = «Filologia e Critica»; G.S.L.I. = «Giornale Storico della Letteratura Italiana»; L.I. = «Lettere Italiane»; L.N. = «Lingua Nostra»; M.R. = «Medioevo Romano»; R.L.I. = «La Rassegna della Letteratura Italiana»; S.F.I. = «Studi di Filologia Italiana»; S.L.I. =

ALESSANDRO MANZONI, *I romanzi*, Progetto editoriale di SALVATORE SILVANO NIGRO, 2 volumi in tre tomi: vol. I. *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. NIGRO, Collaboraz. di ERMANNO PACCAGNINI per la *Appendice Storica su la Colonna Infame*; vol. II. *I Promessi Sposi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. NIGRO, Collaboraz. di E. PACCAGNINI per la *Storia della Colonna Infame*, to. I. *I Promessi Sposi (1827)*, to. II. *I Promessi Sposi (1840)*. *Storia della Colonna Infame*, pp. cXLVIII-1406, cvi-990, XLVI-1260, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002.

Alberto Sordi nei panni di don Abbondio è forse una delle immagini rimaste maggiormente nella memoria dei *Promessi Sposi* televisivi programmati dalla RAI per gli ultimi mesi del 1989. Nella tarda primavera di quell'anno, in vista dell'evento mediatico, Ferruccio Parazzoli – allora direttore editoriale degli «Oscar Mondadori» – mi propose di curare apparati introduttivi e note per il romanzo manzoniano che a quella data compariva nella collana con il nudo testo (una ristampa, nemmeno segnalata come tale, dell'ed. Chiari e Ghisalberti del 1954), solo introdotto da poche e non facili pagine di Giovanni Testori. Mi dissi senz'altro d'accordo, ma aggiunsi che quella avrebbe potuto essere l'occasione, per la prima volta, di presentare a un largo pubblico il testo del romanzo manzoniano così come l'autore l'aveva voluto nell'edizione definitiva, con le 500 immagini di Gonin, e una introduzione e delle note che s'occupassero proprio di quest'aspetto, fino ad allora trascurato dalla filologia manzoniana. E arrivai a convincere il mio interlocutore anche dell'opportunità di pubblicare, a séguito del romanzo, sempre nell'edizione illustrata da Gonin, la *Storia della Colonna Infame*, che con il romanzo nell'edizione definitiva faceva un solo corpo. Mi misi a lavorare alacremente, ma quando introduzione, apparati (cronologia, bibliografia, nota sul testo) e note erano ormai alle seconde bozze, una lettera della Direzione editoriale bloccava il tutto: il magro compenso «forfettario» promesso mi sarebbe stato largito, ma l'edizione non si sarebbe più fatta perché era impossibile realizzare – come chiedevo – un «fuori formato» rispetto alla collana e d'altra parte, mi si scriveva, rispettando le dimensioni imposte dalla collana stessa immagini e testo sarebbe risultati troppo rimpiccioliti, di una qualità francamente inaccettabile.

Poco importa qui osservare come sia stata proprio la stessa Casa editrice ad aver poi realizzato, una dopo l'altra, le due cose che affermava impraticabili: nel 1995 un'edizione «fuori formato» negli «Oscar» dell'anastatica del romanzo (senza alcun apparato) e ora, con l'edizione che qui si recensisce, un'anastatica rimpicciolita alle dimensioni dei «Meridiani», non dissimili da quelle degli «Oscar». L'importante, e il positivo, è che, con quest'ultima edizione, S.S. Nigro sia riuscito finalmente a proporre all'attenzione di tutti un'edizione commentata dei *Promessi Sposi* illustrati da Francesco Gonin. Ma non è questo il solo merito dell'edizione dei «Meridiani». Essa presenta anche, rivisti nel testo e ampiamente commentati, *Fermo e Lucia* (l'abbozzo steso tra il 1821 e il 1823), la prima edizione dei *Promessi Sposi* (la cosiddetta «Ventisettesima»), abbozzo e redazione

definitiva della *Storia della Colonna Infame*, nonché introduzioni critiche, ricca cronologia della vita e delle opere, e utili «Percorsi bibliografici».

Pur senza pretendere di proporsi come edizione critica dei differenti testi manzoniani che presenta, questa dei «Meridiani» si distacca considerevolmente dall'edizione critica vulgata – che è quella preparata da Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti per i «Classici Mondadori» nel 1954 – delle diverse tappe del romanzo manzoniano (o, come vuole Nigro, dei diversi «romanzi») e anche delle redazioni della *Colonna Infame*. Le novità consistono, per gli abbozzi e per la prima edizione del romanzo, in revisione e proposte alternative per molti punti del testo e, per la «Quarantana» (l'ed. definitiva del 1840-42), nel fatto già annunziato che il testo è finalmente riprodotto con quelle illustrazioni volute e seguite una ad una da Manzoni, le quali gli editori di cinquant'anni fa avevano tralasciato senza neppure pensare di doverse ne giustificare. Analogo discorso può farsi per la *Colonna Infame*, dal momento che la scelta di E. Paccagnini, che ne ha curato l'edizione, è di presentarla nelle due fasi estreme dell'*Appendice*, di redazione prossima al *Fermo e Lucia* (e qui gli interventi del nuovo editore si rivelano analoghi a quelli operati da Nigro sull'abbozzo del romanzo) e dell'edizione illustrata. Si noterà piuttosto che Paccagnini ha relegato al commento (esattamente come avevano fatto Chiari e Ghisalberti, che l'avevano confinata nelle varianti) la copia apografa rivista da Manzoni, una stesura «intermedia» della *Colonna Infame* proposta invece da diversi anni, al posto dell'*Appendice*, come testo di approdo della prima fase redazionale da Catla Riccardi (di cui si veda ora la recentissima edizione dell'operetta nel vol. 12 della nuova «Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni», Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2002).

Per quanto riguarda la revisione e le proposte alternative, non è naturalmente possibile darne qui ragguaglio integrale. Basti osservare che, per la resa dell'abbozzo del romanzo e dell'*Appendice*, tali proposte, argomentate nelle rispettive note critico-filologiche, sono in generale di tipo conservativo e mirano a rispettare maggiormente la punteggiatura e gli accenti, anche nelle loro oscillazioni, a rimuovere integrazioni non necessarie e spesso nemmeno dichiarate dai precedenti editori, a ricuperare «membretti» saltati. A volte si tratta di una scelta differente della lezione da mettere a testo. Per la Ventisettesima e per l'edizione definitiva del 1840-42 il discorso può e deve essere più circostanziato.

Va detto subito che la scelta di presentare, per la Quarantana, una riproduzione anastatica di un esemplare non precisamente indicato (riproduzione che per di più, per esigenze di collana, è come abbiamo detto fortemente rimpicciolita), lascia perplessi. Quello che il curatore scrive nell'incipit della sua nota al testo (p. xvii della prefazione al vol. II to. 2) – «[Il romanzo illustrato] non può essere ricomposto. Va presentato in anastatica. Perché del Manzoni è l'impaginazione, studiata e letteralmente misurata per la mobilitazione di parole e immagini; calcolata negli incontri (o scontri) di pagina e pagina, di figura e figura, persino nel rapporto di grandezza delle illustrazioni; e predisposta per un richiamo, collaborativo o a smentita, di *retro* e di *verso*. L'impaginazione indizia la lettura. Ogni minimo spostamento tipografico sarebbe una manomissione» – costituisce per me una conferma importante di quello che molti anni fa anch'io avevo scritto contro le edizioni che, come quelle uscite nella «BUR», per presentare insieme testo critico (l'ed. Chiari-Ghisalberti 1954, frutto di un lungo lavoro di classificazione degli esemplari e di confronto con i materiali autografi) e illustrazioni, davano un testo

ricomposto che annullava il punto di inserzione dell'immagine voluto da Manzoni e dunque tutto il senso dell'edizione originale (cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *Il nero e il bianco. Per l'edizione illustrata dei Promessi Sposi*, in «Sigma», a. XIX n. 2, lug.-dic. 1994, pp. 61-83, che coincide con la seconda parte della mia introduzione 1989 all'abortita edizione negli «Oscar»). Ma – al di là del problema del corredo illustrativo e del collocamento delle immagini esattamente nel luogo voluto dall'autore – la necessità di un testo criticamente fondato rimane: si sa che Manzoni fece stampare l'edizione definitiva in diecimila esemplari e che nel corso dei due anni durante i quali si protrasse la stampa e la distribuzione in fascicoli, in vario modo poi raccolti in volumi, egli intervenne ripetutamente in diversi luoghi del testo, così che i vari esemplari presentano tra loro differenze e non esistono copie indenni da errori. Una situazione che richiede un lavoro di critica testuale.

Niente, o quasi, di questi problemi si dice invece nella Nota critico-filologica relativa al testo della Quarantana, se non, a proposito del testo della *Storia della Colomba Infame*, la bizzarra scelta enunziata da Paccagnini secondo cui «il rispetto del testo ha suggerito di non intervenire nei due casi di errore» (p. XLIV), cosicché il lettore deve digerirsi un «ndizio» in luogo di «indizio», a p. 820, e un «doppò» in luogo di «doppo», a p. 834 (errori entrambi corretti, e a ragione, da Chiari e Ghisalberti, ed entrambi già ripristinati, chissà perché, nell'ed. Riccardi 1984, pp. 63 e 74). E tuttavia non erano questi i soli casi in cui si poteva e doveva intervenire. Che il lavoro di Chiari e Ghisalberti sia in molti casi discutibile e emendabile, quando non da riprendere *ex novo* (come nel dar conto più precisamente delle fasi che vanno dalla prima minuta alla Ventisetana), non toglie che il testo da loro presentato della Ventisetana e della Quarantana fosse appunto il frutto di una seria riflessione di critica testuale, riflessione che è in ogni modo necessaria e non facilmente eludibile. I loro interventi, in altre parole, potevano essere criticati, si poteva esigere una maggiore coerenza di criteri, una più precisa dichiarazione di tutti gli interventi effettuati, ma non si può operare come se le due edizioni dell'autore non avessero bisogno di un vaglio critico.

Uno *spatium* del problema lo si ha nella nota relativa al testo della Ventisetana, alle pp. LI-LIUI del vol. II to. I (ma le conseguenze ricadono anche, come si vedrà, sul testo della Quarantana). Chiari e Ghisalberti, continuando in questo nella stessa linea del lavoro fatto da Barbi e Ghisalberti per l'edizione uscita nel 1942, avevano proposto rettifiche al testo delle due edizioni manzoniane basandosi sull'esplorazione sistematica dell'autografo, della copia per la censura e delle prove di torchio. Avevano così potuto aggiungere ai «luoghi sanati già nel testo Barbi-Ghisalberti [...] una quindicina di ulteriori rettifiche affatto nuove [...] di vari membrietti o parole sottratti al contesto per svista dell'amanuense, e della cui omissione l'autore, che non collazionava, malauguratamente non s'avvide. Dell'averli recuperati – concludevano i curatori –, il Manzoni senza dubbio ci ringrazierebbe, tanto stanno bene rimessi al loro posto come nell'autografo» (apparato del vol. II to. I dell'ed. Chiari-Ghisalberti, p. 828). Qui ci imbattiamo in un problema di scelta editoriale: scelta, si badi, non perseguita con piena coerenza da Ghisalberti, che oscilla dall'uno all'altro criterio già nell'edizione realizzata con Chiari e poi ancora nelle correzioni ulteriori proposte nella successiva ed. Hoepli 1958, a sua cura esclusiva (ma l'ed. Hoepli dei *Promessi Sposi* non è per la verità nemmeno ricordata negli attuali «Meridiani»), e ha avuto il destino di essere il più delle volte ignorata). Perché è chiaro che, in astratto, si potrebbe dire che se Manzoni nelle riletture fatte

non aveva sentito la mancanza di quei membrietti soppressi per svista dall'amanuense, vuol dire che il testo gli andava bene così e così va lasciato. Non solo: si può «abbondare» nel senso conservativo rispetto alle edizioni dicendo in più che è così che la Ventisetana e la Quarantana sono state lette dai loro lettori per più di un secolo. E così pensa Nigro, che afferma però in maniera ambigua che il testo corretto da Chiari e Ghisalberti, seguendo in tali casi per la Ventisetana l'autografo e non il testo stampato, «aprirebbe vistose aporie con le lezioni della Quarantana» (vol. II to. I p. LI). Con l'anastatica della (di *una*) Quarantana *sf*, non con il testo critico della Quarantana approntato da Chiari e Ghisalberti, che mantiene quelle correzioni anche al livello dell'edizione definitiva. Ma se si scende poi nel merito, e si analizzano una dopo l'altra le correzioni, andando a rileggere anche le motivazioni specifiche allegate dagli antichi editori (e in alcuni casi già da Barbi), le ragioni del conservatorismo di Nigro paiono vacillare e si pensa che non avevano tutti i torti quegli editori a concludere: «Dell'averli recuperati, il Manzoni senza dubbio ci ringrazierebbe». Farò tre tipi di esempi (e si noti che i membrietti indicati da Nigro alle pp. LI-LIUI non coincidono completamente con quelli elencati nell'apparato di Chiari e Ghisalberti alla Quarantana, pp. 828-29: ce ne sono due «nuovi» e ne mancano tre). Il primo è di un intervento di Chiari e Ghisalberti «dimenticato» nella lista di Nigro, a p. 460 linea 10 della Quarantana, relativo ai ragazzi della famiglia del sarto che «mangiavano ritti intorno alla tavola», dove *ritti* è stato introdotto dagli editori con queste motivazioni:

Nella prima edizione il Manzoni aveva scritto: «in mezzo agli interompimenti dei ragazzi, che mangiavano in piedi intorno alla tavola» con allusione al vecchio costume di farvi sedere solo i grandi; con che ripeteva, precisando meglio, la simile disposizione al desco già descritta per la famiglia di Tonio: «La madre, un fratello, la moglie di Tonio, stavano seduti alla mensa; e tre o quattro figlioletti ritti all'intorno, aspettando, con gli occhi fissi alla pentola, che venisse il momento di rovesciarla». Correggendo per la seconda edizione, l'autore ebbe poi a sentire che, posta la mira dei loro sguardi alla pentola, era più naturale rappresentarli atturati vicino ad essa e modificò così: «La madre ecc. erano a tavola; e tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo ecc.». Ma per la famigliuola del sarto nella correzione su F [la copia della prima edizione Ferrario corretta in vista della seconda edizione] non operò spostamenti, e sentì il bisogno di mutare solo «interompimenti» con «interruzioni», «dei» con «de'» e «in piedi» con «ritti», che è più italiano. Senonché stranamente pose in corrispondenza del rigo suo la parola «interruzioni», e ivi accanto fece pure il segno per l'apostrofo al «de'» e un segno di croce per la soppressione dell'«in», ma il sostituto di «piedi» lo spostò, per mancanza di margine, in corrispondenza del rigo precedente, quindi prima e di sopra. Il tipografo eseguendo trovò un «ritti» campato in aria e, non sapendo dove collocarlo, lo saltò; incontro «interruzioni» al posto giusto e corresse, vide l'apostrofo e mutò il «dei» in «de'». Ma alla fine del rigo notò l'«in» con segno di croce a margine, seguito a capo del rigo successivo da «piedi», e, non scorgendo in corrispondenza a margine alcuna parola da sostituire, pensò che il segno di croce si riferisse all'intera espressione «in piedi», e la sopresse. Che l'errore sfuggisse non fa meraviglia, dopo altri casi simili già rilevati, perché si direbbe che il Manzoni non collazionasse. E ci parve richiesta la rettifica: *mangiavano ritti intorno alla tavola*, perché non è possibile che l'autore sopprimesse sulle bozze la parola «ritti» (supposto che il tipografo l'avesse intelligentemente ricuperata) per creare così un'espressione che non ha senso da sola «mangiavano intorno alla tavola». Se avesse con questo voluto dire che mangiavano insieme coi genitori e non in altro canto della stanza o della casa, avrebbe detto: «intorno alla medesima tavola», se mai. Ma dove avrebbe dovuto farli mangiare? È evidente che l'intenzione vera dello scrittore era qui di rappresentare non il dove, ma il come, e se il «ritti» scomparve dalla stampa, ciò avvenne per equivoco del tipografo, e non per pentimento del Manzoni (apparato del vol. II to. I dell'ed. Chiari-Ghisalberti, pp. 914-15).

Il secondo esempio sarà di un intervento relativo a donna Prassede alle prese con Lucia (p. 484 linea 26 della Quarantana), respinto da Nigro ma non presente nella lista Chiari-Ghisalberti perché già risalente all'edizione Barbi-Ghisalberti. La Ventisettana e la Quarantana presentano: «La visita di Lucia aveva confermata quella persuasione». Chiari e Ghisalberti, come già Barbi e prima di lui Ziino, correggono «visita» in «vиста». E questa era la motivazione di Barbi:

Per la visita di Lucia, da sostituire alla tradizionale lezione *la visita*, rimasta imperturbata in tutte le edizioni, lo Ziino ha ben mostrato come parlare di una visita da parte di quelle povere popolane a una gentildonna come donna Prassede, sarebbe quantomai improprio: a confermare la persuasione nata subito in lei fin da quando aveva sentito la prima volta parlare di Renzo, che «una giovane la quale aveva potuto prometterci a un poco di buono, a un sedizioso, a uno scampaforsa in somma, qualche magagna, qualche pecca nascosta la doveva avere», abbisognava proprio la visita. Ed è la visita difatti, l'attenta investigazione a cui donna Prassede sottopone l'aspetto, l'espressione, ogni atto e ogni parola di Lucia che le assicurano quello che già s'aspettava. Ora, le ragioni intime del contesto sono confermate dall'esame dell'autografo della seconda minuta e della copia per la Censura: in ambedue si legge chiarissimo *La visita di Lucia*. È dunque anche qui *visita* un errore di stampa della prima edizione di cui nessuno s'è accorto, perché pur con esso un senso, benché meno calzante, era dato dal contesto (cit. in apparato del vol. II to. I dell'ed. Chiari-Ghisalberti, pp. 917-18).

Il terzo e ultimo gruppo di esempi lo trarrò invece dagli interventi presenti sia nella lista presentata da Chiari e Ghisalberti (che ne sostengono la legittimità) sia in quella presentata da Nigro (che li respinge). Stipisce che il Nigro, lettore così acuto, nelle pagine dell'introduzione, della «lotta con Dio» dell'Innominato (che «non vedeva mai nessuno sopra di sé, né più in alto»), non senta la congruenza del ricupero, in base all'autografo, della frase «ma finalmente non ha sopra di sé che il signor principe», detta a proposito questa volta del principino fratello della monaca di Monza, e caduta per inavvertenza da «non ha riguardo per nessuno, fuorché per il signor principe, *ma finalmente non ha sopra di sé che il signor principe*, e, un giorno, il signor principe sarà lui». Così, l'attenzione di Manzoni alla «canizie», dalla *Pentecoste* («adorna la canizie / di liete voglie sante») alla «canizie vituperosa» del vecchio malvissuto del cap. xiii, a quella di Federico, nel capitolo xxiii («con la canizie, nel pallore, [...] una specie di floridezza verginale»), ai capelli «bianchi com'erano» del vecchio assalito in chiesa come uncore nel cap. xxxii, dovrebbe mi pare costituire conferma dell'opportunità del ricupero, sempre sull'autografo, di «bianco» riferito al capo del servitore di don Rodrigo che offre la sua collaborazione a fra Cristoforo, e si lascia benedire, nel cap. vi («misc la mano sul capo *bianco* del servitore»). Per un altro intervento ho invece dei dubbi sulla soluzione proposta da Chiari e Ghisalberti. La caduta, per svista dell'amanuense, del «sicuramente» dell'autografo, dalla frase che descrive i più proposti di donna Prassede alle prese con Lucia («voleva far confessare a Lucia le briconate che colui aveva fatte *sicuramente*, anche al suo paese») doveva aver dato anche a Manzoni il sentimento che sul testo della Ventisettana mancasse qualcosa, così da fargli aggiungere, nella Quarantana, un «doveva» di valore analogo («voleva far confessare a Lucia le briconate che colui *doveva* aver fatte, anche al suo paese»). Se la soluzione che Chiari e Ghisalberti propongono per la Quarantana, che accumula le due correzioni («voleva far confessare a Lucia le briconate che colui *doveva* aver fatte *sicuramente*, anche al suo paese»), è senz'altro discutibile, meno lo è il ricupero del solo *sicuramente* per la Ventisettana, e il caso con-

ferma comunque l'utilità di confrontarsi con l'autografo e di non eludere il problema filologico che tale confronto ci pone. Ma non posso qui ripassare in rassegna tutti questi interventi. Ricorderò soltanto che nel testo presentato da Nigro è caduto tra l'altro uno degli «ho imparato» di Renzo, anch'esso frutto di un ricupero, sull'autografo, di Chiari e Ghisalberti («ho imparato a non predicare in piazza: *ho imparato a guardare con chi parla*: ho imparato a non alzar troppo il gomito»). Anche per questo frammento, come per altri ancora che non ho evocati, si è tentati di ripetere con Chiari e Ghisalberti: «Dei-averli ricuperati, il Manzoni senza dubbio ci ringrazierebbe».

Ma, come ho detto, questo, degli interventi in base all'autografo sul testo delle due edizioni, non è che uno *specimen* del problema più vasto posto dalla necessità di dare un testo critico di tali edizioni, problema, mi sembra, sostanzialmente eluso dal lavoro di Nigro, erede parziale, in questo, di una tradizione che ha denunziato soprattutto i limiti dell'ed. Chiari-Ghisalberti nella ricostruzione e nella restituzione delle fasi anteriori alla stampa, ma si è disinteressata del problema testuale relativo alle due edizioni, con la conseguenza di lasciar passare senza obiezione alcuna, fra l'altro, un difetto d'impostazione generale dell'ed. Chiari-Ghisalberti, relativamente alla Quarantana: quello, al quale si è accennato, di non prendere in alcun conto il fatto che il testo di cui proponevano l'edizione critica era un testo materialmente costituito, secondo la precisa volontà del suo autore, di scrittura e illustrazioni. Ho scritto «erede parziale» perché merito di Nigro, tra i tanti suoi, è invece proprio di rivolgere di nuovo, e con un commento sistematicamente a ciò dedicato, l'attenzione al rapporto tra testo e immagine.

E siamo così alle novità esegetiche. Il commento si segnala per la sua ricchezza e per la sua qualità: mai si era avuto finora un'annotazione così estesa al *Fermo*, l'annotazione all'*Appendice Storia sulla Colonna Infame* è una copiosa primizia, quella alla *Storia della Colonna Infame*, pur non essendo una primizia, è ugualmente copiosa, mentre le annotazioni a Ventisettana e Quarantana si ripartiscono il lavoro (pur a quello non limitandosi) rispettivamente di informare sui passaggi linguistici tra le due edizioni e di considerare gli effetti di senso propri della edizione illustrata. Il saggio introduttivo – *Navigli di terraferma*, ristampato due volte come introduzione a ciascuno dei due volumi, certo perché vendibili separatamente – copre magistralmente tutti gli scritti presentati, dal *Fermo* all'edizione illustrata del romanzo e alla *Storia della Colonna Infame*, regalando, con inedite evocazioni intertestuali e nello stile sintetico e immaginoso che è proprio al suo autore, uno stile ciò nonostante mai oscuro, una nuova pagina di alta critica manzoniana.

Ripetuta per tre volte (non solo per ciascuno dei due volumi, ma anche per ciascuno dei tomi del secondo volume: che si possano acquistare separatamente anche i tomi?), la *Nota critico-filologica: i tre romanzi*, dovuta sempre a Nigro, insiste, in una prima parte, sulla «consanguineità di carte» che unisce lungo «un solo asse genealogico» i «tre romanzi», per poi sottolineare, in una seconda e più ampia parte, l'«individualità» di ciascuno di essi. A fronte delle 8 complessive di quella di Nigro, la *Nota critico-filologica: la Colonna Infame* di Paccagnini (presente in I e in II 2) si estende per più di venti pagine e costituisce non solo una ricostruzione dei tempi e dell'elaborazione delle differenti stesure dell'operetta, ma anche una proposta, nell'ultima parte, di interpretazione del senso di questa vicenda. Importanti i «Percorsi bibliografici» (in calce a I e poi di nuovo a II 2), stesi sempre con il sale (di stile e di citazioni) che li fa appunto percorsi di

istruttiva e a volte divertente lettura e non solo aridi repertori. È importante è anche la vasta «Cronologia» (assegnata a I e a II), dove al sale si aggiunge a volte anche il pepe, così che il piacere di lettura di questa informatissima biografia per stazioni cronologiche è assicurato.

Nell'impossibilità di discutere qui nel dettaglio tutta la ricchezza di proposte eseggetiche offerte da questi volumi, mi limito in conclusione a una minuscola chiosa "filologica" al commento della Quarantana. Come si sa, Manzoni aveva redatto un manoscritto di istruzioni per gli illustratori. Ne aveva dato notizia Momigliano nel 1930. E il testo era finora noto soprattutto tramite la pubblicazione datane da Parenti nel 1945. Correttamente Negro, che per la prima volta le riporta sistematicamente nel suo commento all'edizione illustrata, è risalito al manoscritto e avvisa in premessa che tali «note editoriali [...] già pubblicate da M. Parenti con molti errori di trascrizione [...]», vengono citate direttamente dall'autografo». Ancora una cosa di cui dobbiamo essergli grati. Ma il «bel lapazio» dell'inizio del cap. XIX resta pertanto con la dubbia didascalia della trascrizione Parenti: «Aumex acutus. Mil.se slavazz» (commento al vol. II to. 2, p. 892). Non ho controllato l'autografo, ma scommetterei che l'inesistente «Aumex» sia invece da trascrivere *Rumex*, per l'appunto il nostro «bel lapazio».

LUCA BADINI CONFALONIERI

\*

STEFANO JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, pp. 256 («Lingue e letterature», 15) [cm. 21,9×15].

Dopo due libri – una ricerca sulle fonti dell'*Orlando furioso* (*La fantasia e la memoria. Intertestualità aristotelsche*, Napoli, Liguori, 1996) e uno studio di alcuni trattati di poetica cinquecenteschi (*Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali*, Napoli, Vivarium, 1996) – Stefano Jossa propone un'indagine sul poema eroico fra Ariosto e Tasso, nella convinzione che tanto la storiografia contemporanea quanto quella dei secoli scorsi abbiano posto in oblio un'intera stagione poetica limitandosi ad analizzare i «due campioni solitari», cioè gli autori di *Furioso* e *Liberata*, come se fossero vissuti «al di fuori e al di sopra del loro tempo» (p. 15). Schematizzando i risultati di parte della critica novecentesca, i poemi di Ariosto e Tasso sono presentati come gli archetipi, nel primo caso, del romanzo «col suo armamentario della fantasia e dell'invenzione, con la sua macchina dai sobbalzi irregolari, con la sua mescidazione di generi e linguaggi», nel secondo, del poema eroico «che censura ogni tentazione erotica e ogni digressione narrativa, puntando alla fondazione di una dimensione collettiva e statale sicura e riconoscibile» (p. 13). Lo studioso, come spiega nell'*Introduzione*, ha inteso recuperare alla memoria storica il ruolo che ebbero le opere di Trissino, Alamanni, Giraldo Cinzio, Bolognetti, Pigna, Bernardo Tasso, attraverso la definizione di «alcuni» dei loro «elementi fondanti» (p. 16), al fine sia di ricostruire una tappa importante dello sviluppo del poema eroico nella letteratura italiana, sia di interrogarsi sulle ragioni per cui, dal nostro punto di vista, il *Furioso* e la *Liberata* sono dei «grandi» poemi, mentre i poemi di metà Cinquecento «fanno schifo» (corsiivi dell'autore; p. 21).

Nel cap. I (*Romanzesco, epico, eroico*) Jossa ripercorre, attraverso lunghe, minuziose citazioni, le definizioni che Giraldo Cinzio, B. Tasso, Pigna e Speroni diedero – nei rispettivi interventi (sia pubblici sia privati) – dei poemi del tempo. Si tratta di un terreno che, apparentemente poco insidioso per la povertà concettuale di questi scrittori, è in realtà reso particolarmente ingarbugliato dalla circosanza che ciascuno di loro, nel parlare di un medesimo genere o di un determinato modo di scrivere, adotta spesso, rispetto agli altri, termini diversi. Come ipotesi «per definire l'orizzonte di genere del poema», lo studioso ritiene indicativo il tipo di titolo adottato: «se al romanzo spettano titoli plurali (da *I cavalieri erranti*, primo titolo del *Girone*, a *I romanzi*, titolo proposto da Giraldo a B. Tasso per l'*Amadigi*) e all'eroico titoli onomastici (da *Girone il cortese* a *Eroele*, *Coslanete*, *Amadigi*, *Rinaldo*), l'epico si caratterizza dal canto suo per titoli locativi (da *Italia liberata dai Goti* ad *Avarchide* alle due *Gerusalemme liberata* e *conquistata*)» (p. 33). In sostanza, secondo tale nomenclatura (che affiora con non poche contraddizioni fra gli scritti dei contemporanei, contraddizioni che non sempre sono risolte nell'esposizione di Jossa), per romanzi devono intendersi i poemi di imitazione aristotelsca, fondati su più eroi protagonisti di più azioni; eroici sono i poemi, come l'*Eroele* di Giraldo Cinzio o il *Costante* di Bolognetti, dove sono raccontate le tante azioni di un unico eroe; epici i poemi in cui sono narrate le azioni di più eroi che concorrono a realizzare un medesimo fine (è il caso dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino o delle *Gerusalemme* tassesche: anche se sarebbe stato giusto ricordare che il titolo *Gerusalemme liberata* è dovuto all'iniziativa arbitaria di A. Ingegneri; l'autore avrebbe voluto che fosse *Gottifredo*). È una ripartizione che può funzionare, a patto di prescindere dalle indicazioni, tutt'altro che univoche, degli scrittori del tempo: Torquato Tasso, per fare l'esempio più clamoroso, pubblicando nel 1594 i *Discorsi del poema eroico* non intendeva certo occuparsi soltanto dei poemi con le azioni di un solo eroe (che anzi critica risolutamente). Indicativo da questo punto di vista è anche il carteggio – opportunamente richiamato da Jossa – tra Giraldo Cinzio e Bernardo Tasso, riguardo il titolo da dare al poema di quest'ultimo: Giraldo suggerisce in un primo momento *Amadigi*, pensando che si tratti di un poema con le azioni di un solo eroe; poi, dopo aver appreso che gli eroi sono almeno tre, propone il titolo, generico, *I Romanzi*, non sembrandogli congruente che uno solo dei cavalieri protagonisti dia il nome all'opera. Alla fine Bernardo opta per *Amadigi*: probabilmente proprio perché non trova così cogenti le argomentazioni di Giraldo (del resto, c'erano pur sempre i precedenti, talora contestati ma di enorme successo, dell'*Immaginato* e del *Furioso*, se non si voleva risalire al *Morganù*); non mi sembra plausibile la spiegazione proposta da Jossa: «Bernardo si rende conto [...] che un titolo romanzesco si configura, ormai, come "fuori moda" e sceglie un titolo eroico, più adeguato a rispondere alle richieste, se non del pubblico, certamente della critica» (p. 37). Viene infatti spontaneo chiedere: come può essere "fuori moda" un tipo di titolo che (con qualche eccezione come il romanzo in prosa di Andrea da Barberino) non aveva avuto alcuna fortuna? In realtà se un punto hanno in comune la tradizione "romanzesa" e quella "eroica" è proprio il titolo: in entrambi i "generi" (ammesso che una distinzione di questo tipo sia sempre possibile) si ricorreva per lo più al nome dell'eroe principale. Basti pensare, sul versante "romanzesco", ai numerosi epigoni del *Furioso* (che per comprensibile economia di discussione nel libro non sono considerati), come, per citare a caso, l'*Orlando* dell'Arcitino, il *Guidon selvaggio* di A. Legname o il *Sacripante paladino* di L. Dolce.

Il cap. II (*Poetica e politica*) è un'indagine sui nessi fra alcuni poemi del Cinquecento