

Storia dell'italiano scritto

VI. Pratiche di scrittura

A cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese
e Lorenzo Tomasin

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere
e Culture Moderne della Sapienza Università di Roma



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

1^a edizione, marzo 2021

© copyright 2021 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel marzo 2021
da Eurolit, Roma

ISBN 978-88-290-0429-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Indice

Piano dell'opera	11
Premessa al sesto volume	15
1. La formazione del sistema grafico italiano di <i>Lorenzo Tomasin</i>	17
1. Questioni preliminari	17
2. Tradizione e innovazioni nel sistema grafico latino	20
3. Le grafie italiane nel panorama romanzo	22
4. Le grafie toscane antiche nel panorama italiano	26
5. Oscillazioni e consolidazioni prenormative. Un bilancio	31
2. Punteggiatura e paragrafematica di <i>Rosario Coluccia</i>	39
1. Questioni preliminari	39
2. Le edizioni	40
3. Alcuni casi esemplari	42
4. I trattati	63
5. La stampa	72
6. Verso la modernità	74
3. Altre scritture di <i>Daniele Baglioni</i>	81
1. Questioni preliminari	81

2.	Scrittura greca	84
3.	Scrittura ebraica	110
4.	<i>Scripta</i> di <i>Elisa Guadagnini</i>	125
1.	Questioni preliminari	125
2.	La <i>scripta</i> negli studi romanzi e italiani	129
3.	Il rapporto tra grafema e fonema e tra <i>scripta</i> e parlato	136
4.	La <i>scripta</i> e i testi	143
5.	I tempi della <i>scripta</i>	148
6.	Che cos'è, dunque, la <i>scripta</i> ? Un tentativo di definizione	149
5.	Scrivere, incidere, digitare di <i>Marco Corsi</i>	153
1.	Questioni preliminari	153
2.	La membrana. Progettare, confezionare, editare	154
3.	La carta. Scrivere, riscrivere, conservare	163
4.	Il legno. Apprendere, ideare, registrare	180
5.	Il muro. Pregare, ricordare, sfidare	184
6.	Lo schermo. Muovere, manipolare, dimenticare	188
6.	Autografia di <i>Matteo Motolese</i>	193
1.	Questioni preliminari	193
2.	Storicizzazione	197
3.	Fenomenologia dell'originale	201
4.	Stratigrafia dell'originale	210
5.	Fine dell'autografia?	218
7.	Copia, trasmissione, circolazione di <i>Irene Iocca</i>	221
1.	Questioni preliminari	221

2.	Copisti	223
3.	Destinatari	228
4.	Testi	233
8.	Riscrittura, revisione ed <i>editing</i> di <i>Claudia Bonsi e Paola Italia</i>	255
1.	Questioni preliminari	255
2.	Casi di studio	265
3.	Riscritture “totali”, <i>editing</i> e testi digitali	276
9.	Ecdotica di <i>Paolo Squillaciotti</i>	283
1.	Questioni preliminari	283
2.	Morfologie testuali e assetti editoriali	289
3.	L’immagine mutabile dei classici	304
4.	Filologia dell’errore linguistico	310
	Bibliografia	317
	Indice dei nomi a cura di <i>Giuseppe Zarra</i>	383
	Indice delle cose notevoli a cura di <i>Giuseppe Zarra</i>	395
	Gli autori e i curatori	413

Premessa al sesto volume

Questo sesto volume della *Storia dell'italiano scritto* – conclusivo dell'intera opera – intende esplorare le forme della produzione e trasmissione scritta della nostra lingua negli oltre dieci secoli della sua storia. Nell'architettura complessiva dell'opera si tratta, per certi versi, di un ritorno al principio: è chiaro, infatti, che la realizzazione concreta, anche materiale, della lingua scritta costituisce la premessa di tutto ciò che è stato oggetto di indagine nei precedenti volumi.

I nove capitoli che compongono quest'ultimo volume affrontano la pratica della scrittura dell'italiano, nelle diverse fasi della sua storia, da diverse angolazioni. Nei primi quattro saggi l'attenzione è rivolta alle strutture fondamentali: la formazione del sistema grafico, l'interpunzione e l'assetto paragrafematico, l'uso di alfabeti diversi da quello latino, il problema generale della resa scritta dei volgari medievali. Questa riflessione sulle componenti primarie della scrittura è seguita da un saggio di taglio paleografico dedicato alla pluralità di supporti materiali che caratterizzano la storia dell'italiano: dalla pietra fino allo schermo digitale. Nei saggi dal sesto al nono la riflessione si sposta (anche se non esclusivamente) sulla lingua letteraria. Qui – ed è la prima volta che accade all'interno di un profilo storico dell'italiano – un capitolo è dedicato alle caratteristiche linguistiche dell'autografia, intesa come identità tra autore ed estensore materiale di un testo. La valorizzazione di questo aspetto ha portato, naturalmente, ad affiancare un saggio che descrivesse le ricadute linguistiche dell'altra faccia della produzione scritta, ossia l'operazione di copia. Non c'è bisogno di sottolineare che – fino all'epoca della stampa ma anche oltre – questa è stata la modalità dominante di diffusione dei testi scritti e che a essa dobbiamo, in molti casi, la nostra conoscenza della letteratura del passato, soprattutto per quanto riguarda i primi secoli. La storia dei testi non è fatta però solo di *traditio*, ma anche di riscrittura, di revi-

sione, di *editing*. Ai riflessi linguistici di queste pratiche è dedicato l'ottavo saggio. Chiude il volume un approfondimento sulle modalità di restituzione dei testi dal punto di vista editoriale.

Concludere un'opera intitolata *Storia dell'italiano scritto* con un capitolo dedicato ai problemi ecdotici non è una scelta neutra. Non basta che i testi scritti del passato arrivino sino a noi: bisogna anche che possano essere apprezzati e compresi da coloro che dovranno leggerli. Non si tratta solo di scelte editoriali, ma di un problema più ampio, che ha a che fare con l'orizzonte culturale dei nostri tempi. Il rapporto con il passato non è qualcosa di acquisito una volta per sempre: richiede manutenzione, cura, passione. Ma anche consapevolezza. Ciò che abbiamo cercato di fare con questa *Storia* è stato far convergere le energie di decine di studiosi e studiose – sono in tutto cinquantadue, a loro va il nostro ringraziamento – per provare a dare un significativo contributo in questa direzione. Ci è sembrato il modo migliore per valorizzare la ricchezza della lingua che abbiamo ereditato e trasmetteremo a chi verrà dopo di noi.

Ringraziamo, oltre all'editore Carocci per il sostegno a questo progetto, Marta Paparella e Giuseppe Zarra per il lavoro di coordinamento, *editing* e redazione degli indici.

Autografia

di *Matteo Motolese*

1. Questioni preliminari

Nella storia dell'italiano, l'autografia, ossia l'identità tra autore ed estensore materiale di un testo, ha rappresentato fin dalle origini la condizione normale nella produzione scritta. Questo aspetto, che può apparire a prima vista scontato, va inserito in un contesto di lungo periodo in cui questa pratica non è sempre stata l'opzione più diffusa. Come ha scritto Armando Petrucci (1985a, p. 285), a cui si devono studi fondamentali sul tema:

comporre, *dictare* un testo non ha sempre voluto dire scriverlo; fra un testo e il suo autore è però sempre intercorso un "rapporto di scrittura", ora più, ora meno mediato, che ha visto in alcune epoche o in alcuni casi gli autori partecipare poco o nulla alla materiale "scrittura" delle proprie opere; in altre, invece, condurre in parallelo l'opera di elaborazione e quella di stesura manuale dei propri testi.

È solo a partire dall'XI secolo che le testimonianze ci mostrano una ripresa significativa dell'autografia, dopo un lungo periodo in cui essa sembra essere stata scarsamente praticata¹. Questa rinascita si lega da un lato alla diffusione della carta come supporto scrittorio più economico rispetto alla pergamena, dall'altro alla crescita dell'alfabetizzazione al di fuori dell'ambito religioso. In questo processo ha particolare rilievo l'attività

1. In epoca altomedievale, scrive Petrucci A. (1992, p. 354), «il contributo fisico dell'autore alla registrazione materiale dei propri testi era praticamente assente». Non così in epoca classica, per cui basti il rinvio a Pasquali (1988, pp. 401-3); Cavallo (1989, pp. 307-19). Per la fase medievale, cfr. inoltre Petrucci A. (1984; 1985a, pp. 285-94; 1985b); Holtz (1992); Bartoli Langeli (2010). Al tema dell'autografia sono stati dedicati, negli anni, una serie di convegni. Ricordo qui Chiesa, Pinelli (1994); Baldassarri *et al.* (2010); *Paleografia* (2012); Golob (2013).

notarile: qui l'autografia, anche nella semplice forma della sottoscrizione, assume un valore giuridico che la qualifica come diversa rispetto a quella d'amanuense, con una ricaduta rilevante anche per quanto riguarda la conservazione: è in questo ambito che si hanno anche i primi casi documentati di archiviazione delle fasi intermedie di elaborazione di un testo (cfr. Petrucci A., 1984, pp. 405-8; 1992, pp. 357-9); rimandano all'area del diritto anche gran parte delle prime attestazioni in volgare dei termini *chirografo* e *originale* con cui, in epoca medievale, ci si riferiva a un manoscritto di mano dell'autore².

Sul versante letterario, l'autografia assume presto un rilievo legato anche al controllo testuale³. Questa necessità di salvaguardia del testo è probabilmente anche all'origine di quelli che possono essere considerati «veri e propri libri d'autore, accuratamente costruiti e posti a disposizione di una cerchia di pochi o di pochissimi, ai quali veniva concesso il privilegio di trarne copia» (Cursi, 2010, p. 162). Nella tradizione letteraria italiana, testimonianze di questo tipo si hanno fin dalle fasi più antiche: basti pensare ai manoscritti direttamente riconducibili alla mano di Petrarca o di Boccaccio, in cui la progettazione del codice – dalla scelta del supporto alla tipologia di scrittura sino alla *mise en page* – ha un enorme rilievo culturale e contribuisce anche a una più adeguata interpretazione dei testi⁴. Va detto tuttavia che – almeno fino a tutto il XVI secolo – le testimonianze autografe di tipo letterario rappresentano l'eccezione e non la regola. In primo luogo per evidenti ragioni di conservazione, in secondo luogo per la complessità insita nella produzione stessa di un testo letterario, sgranata

2. Cfr. *TLIO*, s.v. *chirografo*. Per *originale*, in attesa della voce del *TLIO*, cfr. *GDLI*, s.v. *originale*, con esempi già trecenteschi. Anche se il termine *autografo* è attestato al punto di vista lessicografico solo a partire dal Settecento (cfr. *DELI*, s.v.), il suo uso può considerarsi precedente. In età umanistica per indicare uno scritto autografo si ricorreva – oltre che a *chirographum* – anche ad *autographus*, attestato, ad esempio, in Poliziano e anch'esso già di origine classica (cfr. Rizzo, 1973, pp. 100-1). L'uso in italiano è ben documentato nel XVII secolo, come si può ricavare da una semplice ricerca per parole chiave in Google libri.

3. Sono ben note le lamentele nei confronti della sciatteria dei copisti da parte di autori come Francesco da Barberino, Francesco Petrarca o, più tardi, Coluccio Salutati. In merito, cfr. Petrucci A. (1992, pp. 364-9); Cursi (2010, p. 163).

4. Per Petrarca, cfr. Petrucci A. (1967); Brugnolo (2004); Zamponi (2004). Sugli autografi boccacciani, cfr. Cursi (2013b); Cursi, Fiorilla (2013). Sull'eccezionalità della situazione italiana, in relazione alla sopravvivenza di testimonianze autografe, cfr. anche Del Vento, Musitelli (2019).

solitamente in più stati di lavoro, non sempre materialmente riconducibili all'autore. La situazione cambia radicalmente dal Cinquecento in avanti, anche in virtù di una sempre maggiore attenzione alla conservazione dei documenti, tanto che si può dire non ci sia quasi scrittore di un certo rilievo di età moderna di cui non siano conosciuti manoscritti autografi, in alcuni casi con grande ricchezza di testimonianze.

Gli studi degli ultimi decenni permettono di avere un quadro, anche se naturalmente parziale e in continuo aggiornamento, di questo tipo di fonti e del loro grado di sopravvivenza in relazione ai vari periodi⁵. Almeno per i secoli fondativi della nostra tradizione letteraria disponiamo ormai di repertori che offrono uno spaccato delle testimonianze giunte sino a noi e permettono anche di risalire alle diverse tipologie di autografi: non solo le fasi di lavoro dagli abbozzi sino alle belle copie, ma anche il lavoro di annotazione di libri altrui, la creazione di zibaldoni, il lavoro di trascrizione che può assumere, in certi casi, le forme di una vera e propria edizione⁶. Basti pensare a Boccaccio copista delle opere di Dante, esempio tra i più antichi e maggiori della nostra letteratura di cura editoriale di testi altrui da parte di un autore (cfr. Battaglia Ricci, 2010; Cursi, 2013b; 2014; Bertelli, 2014, pp. 34-55; Cursi, Bertelli, 2014; Breschi, 2019).

A questa disponibilità di strumenti sul piano testimoniale corrisponde solo in parte una disponibilità strumentale anche sul piano linguistico: le banche dati a nostra disposizione si basano di norma su edizioni criti-

5. Mi permetto di rinviare al progetto degli *Autografi dei letterati italiani*, da me diretto assieme a Emilio Russo, di cui sono usciti a oggi quattro volumi (cfr. *Autografi*, 2009; 2013a; 2013b; 2014) e altri tre sono in preparazione. Del progetto è attiva anche una versione digitale in costante aggiornamento (*ALI. Autografi dei letterati italiani*: <http://www.autografi.net>). Anche se meno orientati sul volgare italiano, meritano di essere ricordati i volumi *The Handwriting of Italian Humanists* (cfr. De La Mare, 1973; De La Mare, Nuvoloni, 2009) e la serie "Autographa Medii Aevi" in cui, per il nostro discorso, cfr. almeno Bartoli Langeli (2000). Sul versante moderno, da ricordare la pionieristica raccolta pavese degli autografi montaliani: Corti, Grignani (1976).

6. Nel portale di *ALI* è possibile, ad esempio, ricercare all'interno del *corpus* di testimonianze anche in base alle seguenti tipologie: autografo di opera propria, autografo con testo di altri autori, documento, idiografo con intervento autografo, lettera, zibaldone/materiale di lavoro. Nel censimento sono compresi, inoltre, i libri annotati, sia manoscritti sia a stampa. Al momento della stesura di questo saggio (novembre 2020) sono comprese oltre cinquemila schede relative ai materiali di 113 letterati attivi dal XIII al XVI secolo. Per il progetto, cfr. Motolese, Russo E. (2010; 2014); Motolese (2016).

che variamente normalizzate, non sempre adatte per indagini su grafia e fonologia. Si tratta naturalmente di un limite non facilmente superabile, anche per la difficoltà di reperire edizioni non normalizzate, soprattutto per i testi letterari. È preziosa, in merito, la riflessione sviluppata negli anni attorno al maggiore cantiere lessicografico sull'italiano antico, l'Opera del vocabolario italiano: benché manchi un'esplicita indicazione dei casi di autografia, l'estrema cura filologica nella selezione e gestione delle fonti ha portato a creare una serie di indicatori dell'affidabilità linguistica delle edizioni utilizzate; inoltre, è stato costituito «un nocciolo duro di attestazioni “fisiche”, di testi documentari e pratici tramandati in originale con criteri appropriati alla ricerca storico-linguistica [...] e anche di testi letterari editi su testimonianze datate, alle quali si può riferire l'attestazione» (Beltrami, 2011, p. 347).

Nel lungo arco di secoli di cui ci occuperemo, l'evoluzione tecnica dei mezzi per produrre la scrittura porterà a una progressiva contrazione degli ambiti d'uso dell'autografia. La possibilità di diffondere in modo meccanico un testo farà sì che non solo la condivisione ma anche la versione finale di un'opera possano essere il risultato di un processo più articolato e mediato. È bene sottolineare tuttavia che, per tutta l'età moderna, la circolazione manoscritta dei testi (compresi quelli di tipo autografo) rimarrà molto più vitale di quanto si potrebbe credere a prima vista, anche ai piani alti della cultura scritta (cfr. Richardson, 1999; 2010). Sarà con la dattilografia che, nel primo Novecento, si avrà una significativa limitazione d'uso dell'autografia nella pratica quotidiana. È solo con il passaggio al digitale che le cose cambieranno, però, in modo radicale: l'immaterialità e la rapidità del nuovo ambiente di produzione dei testi determineranno una marginalizzazione della scrittura a mano in ogni forma di comunicazione, tanto da renderla sempre meno presente nelle abitudini anche primarie di chi scrive.

Nelle pagine che seguono si punterà a offrire un quadro delle caratteristiche linguistiche delle scritture autografe non tanto dal punto di vista descrittivo (cosa che sarebbe impossibile, oltre che poco utile) ma soprattutto dal punto di vista euristico: come tipologia di fonti da cui ricavare informazioni sugli usi linguistici e sulla percezione della lingua nelle varie epoche. L'attenzione sarà rivolta quasi esclusivamente al versante letterario: è questo, infatti, l'aspetto da un lato più problematico, dall'altro più stimolante sotto il profilo linguistico.

2. Storicizzazione

2.1. Lingua d'autore

Segni di una valorizzazione dell'autografia sono visibili già nel Trecento: si può ricordare qui il caso – a dire il vero abbastanza eccezionale – di Francesco d'Amaretto Mannelli che, nei margini della copia del *Decameron* che sta realizzando a pochi anni dalla morte di Boccaccio – il manoscritto Laur. XLII.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – sente il bisogno di avvertire il lettore della correttezza di un punto del testo chiamando in causa l'antigrafo che ha sotto gli occhi: «così dice il testo originale et però non radere [‘non cancellare’] tu che leggi» (c. 142r)⁷. È tuttavia solo a partire dal tardo Quattrocento, in particolare con la diffusione della stampa a caratteri mobili, che si assiste a una decisa ed estesa valorizzazione dell'autografia. Nelle prefazioni o postfazioni che spesso accompagnano le edizioni incunabolari, in volgare così come in latino e in greco, è normale imbattersi in dichiarazioni di fedeltà a originali di mano dell'autore (veri o millantati) presentati come garanzia della correttezza del proprio testo in opposizione al resto della tradizione manoscritta o a stampa (cfr. Trovato, 1991; Campanelli, 2010; 2017). Così l'edizione Valdezocco di Petrarca stampata a Padova nel 1472 nel cui colophon si legge «ex originali libro extracta» oppure, per fare il caso di un'edizione di autore vivente, la stampa fiorentina del 1483 del *Morgante maggiore* di Luigi Pulci tratta «dall'originale vero et riveduto et correcto dal proprio auctore»⁸. Ma gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare.

Una svolta, anche da questo punto di vista, è rappresentata dall'edizione di Petrarca stampata nel 1501 da Aldo Manuzio: essa da un lato ci mostra il richiamo all'originale nelle sezioni paratestuali sul modello umanistico, dall'altro costituisce il primo passo verso la codificazione grammaticale basata sulla lingua d'autore⁹. Nella lettera ai lettori in coda all'edizione, nota come *fascicolo B*, il riferimento all'autografo petrarchesco è, infatti, il punto di partenza per la difesa delle scelte fonomorfolgiche alla base dell'edi-

7. Sulle annotazioni di Mannelli, cfr. Carrai (2002); Clarke (2013; 2017); Cursi, Fiorilla (2019).

8. Il riferimento è, rispettivamente, a *ISTC* ip00373000 e ip01123900. In merito, cfr. Follena (1961, pp. 21-3); Belloni (2001). Per Pulci, cfr. Trovato (1991, p. 24).

9. Sul fascicolo B, cfr. Frasso (1984); Patota (2017); Cursi, Pulsoni (2017).

zione. Questo si accompagna però anche a una storicizzazione della lingua antica: a proposito di una locuzione congiuntiva come *se non se* ‘eccetto che’, ad esempio, si legge: «ma è allei avenuto quello che d’Ulisse si scrive che avvenisse: il quale lungamente stato lontano da suoi, et vecchio a casa ritornando non fue riconosciuto da persona» (Dionisotti, Orlandi, 1975, vol. I, pp. 53-4). Com’è noto, la fedeltà al testo di Petrarca non era una pedissequa riproduzione dell’originale: troviamo anzi nel lavoro editoriale compiuto da Pietro Bembo – testimoniato dal Vat. lat. 3197 – il primo segnale tangibile di quella tendenza a idealizzare la lingua d’autore che sarà dominante nei decenni successivi¹⁰. D’altronde, il processo di storicizzazione e codificazione dell’italiano compiuto dai primi grammatici non poteva che avvenire riducendo a omogeneità la polimorfia propria della lingua antica. È esemplare, in questo senso, quanto si legge nelle *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovan Francesco Fortunio del 1516: «le regole si traggono da’ grammatici da quello che moltissime volte negli autori ad un modo trovano posto, non da quello che in alcuno di loro ad un altro rarissime volte leggono» (159; Richardson, 2001, p. 80). Nell’opera il richiamo alla problematicità delle fonti per ricostruire la lingua d’autore, a stampa o manoscritte, è costante. Anche per questo, il riferimento a originali di mano dell’autore – ipotizzati e non visti – viene sfruttato per far tornare i conti ogni volta che i testi non sembrano allinearsi con le attese del grammatico. Ad esempio, a proposito della lezione *a chi* in una canzone petrarchesca, nelle *Regole* (I 97) si ipotizza: «cui lassò il Petrarca di sua mano (forse) scritto» (Richardson, 2001, p. 52). Nella grammatica a più alto grado di fondatezza filologica del tempo per quel che riguarda le fonti, ossia le *Prose* di Bembo del 1525, l’impostazione sarà radicalmente diversa: l’enorme lavoro di scavo e storicizzazione della lingua antica è nascosto nelle pieghe del dialogo e quasi mai lasciato affiorare alla vista del lettore. Tra le poche eccezioni è il rinvio agli autografi petrarcheschi, richiamati per prendere le distanze rispetto agli usi grafici antichi (cfr. *Prose* II 10) oppure per mostrare le varianti scartate in fase di rielaborazione (cfr. *Prose* II 6-7)¹¹.

10. Per gli interventi di Bembo nel Vat. lat. 3197, cfr. Belloni, Pulsoni (2006). Il codice è censito in *ALI* con segnatura ALI 000183 (con riproduzione integrale). Sugli autografi di Bembo, cfr. Danzi (2009). Per il tema dell’idealizzazione della lingua d’autore nel Cinquecento in rapporto alla codificazione, cfr. Motolese (2018).

11. Per lo studio degli autografi petrarcheschi nel Cinquecento, cfr. Paolino (2000, pp. 43-65). Per l’attenzione nei confronti della variantistica petrarchesca (ma non solo), tra Quattro e Cinquecento, è fondamentale Belloni (1992, in particolare pp. 226-320).

Nel Cinquecento, il richiamo a originali autografi in edizioni a stampa non si limita agli autori antichi. Indicativa, in questo senso, è la descrizione dei «molti quaderni di carta scritti» con cui Girolamo Ruscelli introduce la descrizione delle *Mutazioni* al testo del *Furioso* in appendice alla sua edizione: «erano quei fogli, o quaderni, ov'egli veniva scrivendo, et componendo quel libro suo. Et vi erano delle stanze, ed de' versi molto cassati et postillati per sopra et ne' margini; et altre delle più nette che doveano essere state rescritte per aventura più di una volta» (Ruscelli, 1556, c. d1r). La descrizione di Ruscelli delle varianti autografe registrate su una stampa dell'ultima edizione – di là dalla fondatezza in relazione al testo del *Furioso* (su cui cfr. Morini, 1979; Trovato, 1991, pp. 283-6; Pignatti, 2012) – mostra un modo di relazionarsi alla lingua d'autore in presenza di un presunto originale ben diverso rispetto a quello interpretativo che solo cinquant'anni prima aveva animato Bembo: in una decina di pagine dense di riferimenti, Ruscelli (1556, cc. d1r-e1v) dà conto di interventi che riguardano l'interpunzione («nella puntatura egli non era stato molto severo, vedendosi in molti luoghi i due punti ove si conveniva la coma [*scil.* la virgola], o la coma ove si conveniva il punto fermo»; ivi, c. d1v), la grafia («havea levata l'h da alcune poche voci ov'era prima, sì come in *thesoro*, *Athene*, et qualch'altra tale»; *ibid.*), la morfologia verbale (a proposito di *veniro*, ad esempio: «questa voce, che Ariosto ha usata quattro volte in tutto il suo libro, com'è detto, egli in quello rassettato di sua mano havea mutata una volta, che l'havea felicemente potuta mutare in *usciro*»; ivi, c. d2r); il tutto descritto con un'attenzione non scontata al metodo di lavoro (a proposto di un'ottava cambiata si legge: «havea l'Ariosto tirate linee per lungo et fatto alcune stelle grandi nel margine, ch'io credo che a lui fosse memoriale per le cose che egli volea mutare»; ivi, c. d3v). Vediamo qui l'inizio di quell'attenzione nei confronti delle testimonianze d'autore – anche e soprattutto nelle forme dell'attribuzionismo – che sfocerà nel collezionismo erudito del tardo Cinquecento e del Seicento: basterà ricordare la caccia ai «libri tocchi», ossia i postillati d'autore, condotta da figure come Giovan Vincenzo Pinelli o Fulvio Orsini¹².

12. La bibliografia sui postillati d'autore è ormai ampia: mi limito a rimandare ai contributi raccolti in Barbieri (2002); Fera, Ferrai, Rizzo (2002); Barbieri, Frasso (2003); Caruso, Russo E. (2018).

Tra i primi esempi di critica delle varianti – almeno per quel che riguarda la stampa – va ricordata anche l'edizione di Federico Ubaldini degli abbozzi petrarcheschi, uscita nel 1642. Nella sua premessa, Ubaldini (1642, p. 590) dichiara la massima fedeltà al dettato dell'autografo: «all'ortografia non ci siamo curati di accrescere nulla di novo, ma solo si è copiato diligentemente l'originale»¹³. Questo avvio di critica delle varianti avrà poi il suo compimento e rilancio secoli dopo con quelli che sono considerati, anche nella manualistica recente, i primi esempi moderni di critica genetica in area italiana: l'edizione Moroncini (1929) dei *Canti* leopardiani e quella dei *Frammenti autografi* del *Furioso* di Debenedetti (1937); sarà da queste premesse che, negli anni Ottanta del Novecento, prenderà forma la cosiddetta *filologia d'autore*, specificamente orientata allo studio dei casi di autografia letteraria (cfr. Isella, 1987; Stussi, 1994, pp. 155-261; 1998; Italia, Raboni, 2010; Ciociola, Vela, 2018).

2.2. Lingua d'uso

A partire dall'Ottocento, l'incremento nella pubblicazione di fonti medievali di tipo archivistico offre anche la base per le prime descrizioni affidabili delle più antiche parlate italiane. In questo genere di fonti – sebbene in modo non sistematico – si incontra non di rado l'indicazione esplicita di casi di autografia. È così, ad esempio, nell'edizione del *Libro della tavola di Riccomanno Iacopi* pubblicata nel 1873 nell'«Archivio storico italiano» (cfr. Vesme, 1873), testo poi compreso nella raccolta di Schiaffini (1926) e infine pubblicato, in versione integrale, da Castellani (1952)¹⁴. Va detto che nei testi di tipo pratico (libri di ricordi, lettere ecc.), a differenza di quanto accade sul versante letterario, l'autografia costituisce la forma più consueta: è raro confrontarsi con copie, anche per le fasi più antiche. In questo senso, l'edizione Castellani può essere assunta come esempio paradigmatico anche per i decenni a venire: il fatto di essere in presenza di originali datati, e attribuibili a scriventi a volte identificati, ha permesso di localizzare e datare con precisione la distribuzione di forme e fenomeni: ricordo qui, a solo titolo d'esempio, la definizione del passaggio nel fioren-

13. Sull'edizione Ubaldini e le origini della critica delle varianti, cfr. Segre (2003a; 2003b); Brugnolo (2015); Italia (2018a).

14. Su questa stagione degli studi, cfr. Paccagnella (1985); Stussi (1993; 2001a).

tino da *denari* a *danari*, nella generazione dei nati attorno al 1220, oppure la ricostruzione della formazione e diffusione di *ogni* a fianco di *ogne* «presso le generazioni nate dopo il 1250-60» con successiva «esclusione di *ogne* dalle generazioni nate dopo il 1280-90» (Castellani, 1952, vol. I, rispettivamente pp. 55, 86, 123). L'importanza di questo tipo di studi per la storia delle varietà italiane antiche non ha bisogno di essere sottolineata; si può osservare come lavori di questo genere abbiano contribuito da un lato al progressivo affermarsi di criteri maggiormente conservativi sul piano grafico anche per edizioni di testi di epoche successive (ricordo, ad esempio, il progetto *CEOD*)¹⁵; dall'altro, abbiano condotto a un più ampio rispetto delle particolarità della lingua antica anche in sede editoriale, almeno nelle edizioni filologicamente più avvertite.

3. Fenomenologia dell'originale

«Il filologo che è solito lavorare su testi moderni sa che la fenomenologia dell'originale [...] rappresenta un territorio non meno esteso di quello che è tradizionale appannaggio della fenomenologia della copia»: queste parole di Isella (2009b, p. 29), in cui si richiama la nota espressione di Avalle (1972, pp. 33-43) ripresa anche nel titolo di questo paragrafo, possono essere utilmente affiancate a quanto si legge in un recente manuale: «L'originale è [...] il “testo interiore” dell'autore, quello che rispecchia esattamente ciò che voleva scrivere; ed è perciò un “testo immateriale” [...], del quale l'autografo o l'idiografo sono già copie imperfette» (Beltrami, 2010, p. 155).

Le due citazioni richiamano giustamente l'attenzione sulla complessità delle testimonianze autografe. Mentre sul piano testuale è ormai pacificamente accolta l'idea che, per la *constitutio textus*, un autografo vada valutato con cautele non minori di quelle riservate a una copia autorevole, dal punto di vista linguistico si può dire che la possibilità di disporre di una versione autografa costituisca una fonte di enorme importanza da ogni

15. Ad Arrigo Castellani si deve la messa a punto di un sistema coerente di segni che è divenuto oggi di riferimento, descritto, tra l'altro, in Castellani (1985). Per i criteri editoriali in presenza di autografi, cfr., inoltre, Frosini G. (2012); Coluccia (2018b, pp. 208-10), e in questo volume, CAP. 9.

punto di vista: in primo luogo perché «della cultura di un autore fa parte anche la cultura grafica» (Stussi, 1994, p. 176); in secondo luogo perché l'autografia garantisce, di norma, sulla reale fisionomia linguistica di un testo nei suoi vari livelli¹⁶.

Lo studio degli autografi ha avuto, però, anche ricadute metodologiche più generali: da un lato ha permesso di studiare in modo più dettagliato comportamenti in relazione ad ambiti solitamente meno protetti nel processo di copia, come quello paragrafematico, grafico e fonetico che – se analizzati su testimoni autografi – hanno un grado di affidabilità maggiore rispetto a copie di mani diverse dall'autore¹⁷; dall'altro, ha contribuito a definire le dinamiche di coesistenza tra forme diverse entro uno stesso contesto linguistico anche a livelli alti della cultura scritta. È da qui che conviene partire.

3.1. Polimorfia

Nel 1824, mentre è alle prese con la scrittura delle *Operette morali*, Giacomo Leopardi annota nello *Zibaldone* (Pacella, 1991, vol. II, p. 2186):

È noto che i manoscritti originali anche de' più dotti uomini de' migliori secoli, e in particolare e nominatamente quelli dell'Ariosto e del Tasso, che son pur tanto ripieni di correzioni, presentano una stortissima e scorrettissima ortografia, con errori tali che oggi non commetterebbe il più imperito scrivano o fanciullo principiante, e una stessa voce v'è scritta ora con una, ora con un'altra ortografia¹⁸.

Quest'ultima osservazione evidenzia uno degli aspetti caratterizzanti della lingua antica: il suo alto tasso di polimorfia non solo come risultato della

16. Naturalmente, di volta in volta, bisognerà valutare la tipologia di fonte che si ha davanti: una cosa è un manoscritto di lavoro, altro una stesura intermedia, altro ancora una copia magari realizzata a distanza di tempo. Non va mai dimenticato, inoltre, che anche le stesure autografe, soprattutto se prodotto di copia, sono soggette a interferenze di vario tipo – banalizzazioni, errori più o meno consapevoli – che possono alterare il dato linguistico (cfr. PAR. 4.1).

17. Per l'interpunzione nella fase medievale, e specificatamente per gli autografi petrarcheschi e boccacciani, è fondamentale il lavoro condotto, negli anni da Rafti (1992; 1995; 1996; 1997; 1998; 1999; 2001); per l'interpunzione boccacciana, cfr. anche le osservazioni di Marco Cursi in Cursi, Fiorilla (2019, pp. 239-49). Per un quadro più generale, cfr. CAP. 2.

18. È un appunto del 21 marzo 1824. Il passo è già richiamato in Motolese (2018, p. 167).

trasmissione dei testi, ma come elemento del tutto naturale a tutti i livelli, compreso quello della scrittura d'autore. Leopardi – in questo come in altri luoghi dello *Zibaldone* – riflette sugli aspetti grafici; ma possiamo facilmente estendere la sua notazione anche ad altri settori.

Almeno fino a tutto il Cinquecento, è normale riscontrare nelle testimonianze autografe usi non omogenei¹⁹. Si può dire anzi che, soprattutto per le fasi più antiche, il grado di polimorfia rilevabile in questo tipo di testimonianze non si discosti in modo significativo da ciò che si può riscontrare in copie non d'autore dello stesso periodo: non solo grafie diverse per una stessa parola possono coesistere all'interno della stessa riga anche in codici altamente formalizzati che tramandano testi letterari ma a variare può essere, entro uno spazio ridotto, anche la fonomorfologia, senza che questo debba per forza essere ricondotto a una ragione espressiva determinata.

È un punto su cui non è il caso di insistere nei suoi aspetti generali. Piuttosto si può rilevare come l'assetto complessivo offerto da queste testimonianze si possa configurare in modi meno prevedibili rispetto al contesto linguistico di riferimento. Tra i molti esempi possibili, possiamo richiamare qui il Laur. Tempi 2 che conserva, tra l'altro, la versione autografa del cosiddetto *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, portata a compimento con ogni probabilità tra il 1362 e il 1363. Si tratta di una delle rare testimonianze di manoscritti di lavoro databili entro il Trecento che siano giunte sino a noi, con frequenti cancellature e aggiunte nei margini o nell'interlinea²⁰. Lo spoglio condotto da Alberto Vàrvaro mostra anche una serie di oscillazioni che saremmo portati ad attribuire a un copista – vista la provenienza dell'autore e il suo livello culturale – se non avessimo la garanzia dell'autografia: mi riferisco a estemporanee mancate rappresentazioni della sonorizzazione in forme come *lecciera* 'leggiera', *lunci* 'lungi', oppure a forme sonorizzate, come *bianga* o *ringhiusi*; lo stesso si può dire per intensificazioni consonantiche eccezionali come *ellimento* 'elemento' (cfr. Vàrvaro, 1957,

19. Meritano di essere ricordate, al proposito, le parole di Vàrvaro (1985, pp. 265-6): «la lingua dei testi non letterari, documentari, trasmessi in originale, non è omogenea bensì presenta fenomeni più o meno accentuati di variazione, che alcune volte è possibile riportare con maggiore o minore sicurezza ad una corrispondente, anche se non identica, mancanza di omogeneità nella lingua parlata della stessa località».

20. Per una descrizione del codice, oltre a Vàrvaro (1957, pp. IX-XVIII), cfr. il portale *ALI* dove è censito con segnatura ALI 001870 (con riproduzione integrale). Sugli autografi di Pucci, inoltre, cfr. Crimi (2013, con nota paleografica di Cursi, p. 268).

pp. XLVI-XLVII)²¹. Casi del genere sono abbastanza frequenti negli autografi medievali e possono presentarsi anche in modi più strutturati di quelli appena ricordati. Nei manoscritti di mano di Neri Pagliaresi, ad esempio, è stata rilevata «una tendenza a selezionare le forme con o senza anafonesi sulla base delle parole piuttosto che del fenomeno: *consiglio* e *consigliare* presentano unanimemente anafonesi; per *famiglia* e derivati prevale la scelta della forma priva di anafonesi» (Quaglino, 2017, p. 209).

È chiaro che, in queste condizioni, il confine tra variazione espressiva e variazione inconsapevole è molto complesso da determinare: è consigliabile per questo resistere all'impulso di etichettare ogni variazione dal punto di vista stilistico, commisurando di volta in volta la valutazione al tipo di testo, di testimone, di autore. Il rischio di sovrainterpretare oscillazioni fisiologiche (e dunque, almeno in certe epoche, probabilmente inavvertite dai lettori contemporanei) è infatti molto alto; senza contare la presenza di errori, su cui ci soffermeremo nel PAR. 4.1.

Il fatto di confrontarsi con testimonianze storicamente determinate permette di volta in volta di ricostruire la fisionomia di una cultura singola, individuale, altrimenti per noi quasi inattuabile o comunque difficilmente documentabile. È esemplare, sotto questo profilo, il lavoro compiuto sulla lingua di Leonardo da Vinci negli ultimi anni. L'abbondanza di autografi e la disponibilità di documentazione sul fiorentino del tardo Quattrocento hanno permesso di valorizzare in senso sociolinguistico le oscillazioni interne alla scrittura vinciana. In pagine che stupiscono per la precisione e l'articolazione argomentativa – si pensi solo alle splendide descrizioni anatomiche – si incontrano tratti demotici documentati in scritture coeve di ben altro tipo, come la rotacizzazione della laterale in casi come *frusso* 'flusso', *obriigo* 'obbligo', *refressa* 'riflessa' (e connessi ipercorrettismi: *complendere*, *flangere* ecc.); lo stesso si può dire per le prime persone plurali del tipo *facciano* per 'facciamo' (traggo gli esempi da Manni, 2008b, pp. 42-3). La fragilità dell'educazione di base di Leonardo si riflette così nella lingua in quelle che sono le sue componenti primarie, facendo emergere anche venature forse riconducibili all'ambiente familiare. È il caso di forme come *diacere* per 'giacere' e *diaccio* per 'ghiaccio', «imputabili ad un fenomeno di provenienza rustica ancora piuttosto raro nel Quattrocento» e forse da ri-

21. Si tratta di forme isolate nel testo di Pucci. Su queste grafie nel fiorentino medievale, cfr. le osservazioni di Castellani (1991).

condurre all'origine vinciana, ossia a un contesto primario in cui «si parlava un fiorentino con inflessioni e coloriture diverse da quelle che risuonavano entro le mura della città di Firenze» (Manni, 2008a, p. 10)²².

Simili casi di spiccata polimorfia diventano meno frequenti, almeno ai piani alti della produzione scritta, man mano che ci si inoltra nei secoli della codificazione grammaticale. Il processo di standardizzazione favorito dalla stampa lascia tracce significative, ad esempio, nei manoscritti destinati al passaggio in tipografia. Questo riguarda anche l'aspetto dell'interpunzione, spesso ridotta all'essenziale nelle fasi di composizione. Indicative, sotto questo profilo, le carte ariostesche oggi conservate nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (Cl. I A) che tramandano gli episodi aggiunti per l'ultima edizione dell'*Orlando furioso*, uscita a stampa nel 1532. Oltre a fogli che testimoniano le varie fasi del processo di composizione – dall'abbozzo alla stesura intermedia – esse comprendono anche le stesure in pulito preparate da Ludovico Ariosto per la tipografia: a parte minimi ripensamenti dell'ultimo momento di tipo fonomorfológico, si vede come Ariosto abbia inserito in un secondo momento virgole e apostrofi, evidentemente avvertiti come elemento di superficie, secondario e finale (cfr. Debenedetti, 1937, p. XXXIX; sul manoscritto, cfr. anche Motolese, 2017, pp. 103-34).

Questo naturalmente non vuol dire che, nella pratica, non continuino a convivere per secoli incertezze e oscillazioni, con scarti più o meno sensibili rispetto alle attese. A titolo d'esempio, si può richiamare qui l'autografo delle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo: una copia in pulito conclusa nel 1858, oggi conservata a Mantova, che ci consegna quella che è stata opportunamente descritta come l'«ultima attestazione d'autore» (Casini, 1999, vol. II, p. 1526). La nota all'edizione permette di recuperare l'assetto linguistico dell'autografo in cui si ha, ad esempio per quel che riguarda la separazione delle parole, l'uso eccentrico rispetto alla prassi ottocentesca di scrizioni univerbate come *dimolto, essoloro, infinnallora, tuttociò* (cfr. ivi, pp. 1550). Il rispetto di queste particolarità permette di recuperare l'assetto mobile, non omogeneo, della scrittura di Nievo, in gran parte dovuto alla

22. Sulle componenti rustiche negli autografi di Leonardo, cfr. anche Manni (2017); per gli aspetti fonomorfológicos negli autografi vinciani, cfr. inoltre Fanini (2017) e le osservazioni che accompagnano le recenti edizioni del codice Trivulziano (cfr. Fanini, 2018, limitatamente alle liste lessicali) e del codice Leicester (cfr. Felici, 2020). Forme vistosamente demotiche non mancano anche nelle lettere di Michelangelo Buonarroti: cfr. D'Onghia (2014, pp. 101-3).

pressione della parlata settentrionale²³: nel settore della grafia, ad esempio, accanto a scempiamenti costanti (come *azzurro*, *capuccino*) e ipercorrettismi (come *abbrucciare*, *candelliere*), si hanno frequenti oscillazioni (ad esempio, *aringare/arringere*, *sacoccia/saccoccia*); forme doppie si riscontrano anche in casi come *cancelleria/cancellaria* (venticinque occorrenze contro nove) oppure *podesteria/podestaria* (due a una); questa varietà, ovviamente, non manca di sintonizzarsi anche con oscillazioni normali nell'Ottocento, come *bicchiero/bicchiere*, *mestiero/mestiere* (cfr. ivi, pp. 1554-61)²⁴.

3.2. Diacronia

Lo studio di singole esperienze di scrittura può permettere anche di descrivere variazioni da parte di uno stesso individuo nel corso del tempo. Le ragioni di cambiamento possono essere molto diverse a seconda delle epoche: com'è facile prevedere, prima della codificazione cinquecentesca si assiste a una variazione generalmente più marcata, anche per una maggiore libertà del singolo scrivente. Il caso più significativo, almeno per la fase medievale, è certamente quello di Boccaccio. La nostra conoscenza della scrittura autografa di Boccaccio può fondarsi su una serie di testimonianze distribuite nell'arco di circa trent'anni, in un periodo – per giunta – in cui il fiorentino è sottoposto a forti sollecitazioni, soprattutto esterne. Anni fa, Alessandra Corradino ha spogliato i testimoni autografi che tramandano le opere principali in volgare: il *Teseida*, databile agli anni 1345-50 (manoscritto Laur. Acquisti e Doni 325 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze); le due redazioni della *Vita di Dante*, databili rispettivamente all'inizio degli anni Cinquanta e alla metà degli anni Sessanta del Trecento (il codice Zelada 104.6 della Biblioteca Capitulare di Toledo e il Chigi L.v.176 della Biblioteca Apostolica Vaticana); il *Decameron*, databile al 1370 circa (il codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino)²⁵.

23. Sulla complessa interazione tra diversi dialetti nella scrittura di Nievo, e il loro sfruttamento a fini espressivi nelle *Confessioni*, cfr. Mengaldo (1987; 1999).

24. In merito, cfr. anche Mengaldo (1987, in particolare pp. 43-57). Oscillazioni di questo genere, legate a un quadro normativo non ancora del tutto assestato, si riscontrano anche più ampiamente nella prassi epistolare ottocentesca: cfr. Antonelli G. (2003, p. 220).

25. Al dossier di autografi volgari di Boccaccio vanno aggiunti anche una serie di testi minori: gli argomenti in terza rima e le rubriche in prosa alla *Commedia* di Dante (Chigi L.vi.213 della Biblioteca Apostolica Vaticana); la breve lettera a Leonardo Del Chiaro

Gli spogli condotti su questi testimoni hanno mostrato «una linea di sviluppo diacronico piuttosto coerente attraverso i circa trent'anni che corrono tra l'esemplare più antico e il più recente» (Corradino, 1996, p. 55). Sul piano della grafia, ad esempio, oltre ad allinearsi a tendenze evolutive più generali della *scripta* del fiorentino trecentesco, come l'abbandono di grafie arcaiche quali <ngn>/<lg< per nasale e laterale palatali, si è notata una tendenza, a partire dagli anni Cinquanta, all'uso della <ç> anche per la resa dell'affricata alveolare di grado intenso, in precedenza resa con <çç> (cfr. *ivi*, pp. 55-6); più in generale, inoltre, si è rilevato un incremento delle grafie etimologizzanti, probabilmente favorito dalla maggiore frequentazione dei classici che caratterizza la seconda parte della vita di Boccaccio. Questo dinamismo emerge anche su altri piani: è significativo, ad esempio, il progressivo marginalizzarsi della forma fiorentina *sança* a favore della più eccentrica *sença*, che sarà quella nettamente dominante nell'Hamilton 90 che tramanda l'ultima versione del *Decameron*²⁶.

In casi come questo il contributo delle fonti autografe è duplice: da un lato esse documentano in modo più sicuro la fisionomia di una determinata varietà nel corso del tempo; dall'altro offrono indicazioni di tipo stilistico all'interno di un sistema complesso come quello della lingua letteraria antica. Questo vale tanto più nei casi in cui sia possibile collegare la variazione anche a ragioni di contesto e di registro per la disponibilità di autografi di tipologie diverse, di ordine privato e letterario. Lo spoglio condotto sugli autografi di Lorenzo de' Medici, ad esempio, mostra – pur in un contesto fortemente polimorfico e tendenzialmente solidale – una certa differenziazione di soluzioni in funzione del registro espressivo: mentre nei testi letterari giovanili è assente l'uso del pronome personale *me* in posizione proclitica, esso compare nelle lettere dello stesso periodo (Zanato, 1986, p. 126); all'opposto, per il presente indicativo, «mentre nell'epistolario risulta quasi estranea l'uscita *-ono* (18 casi di *-ano* su 19) nei testi narrativi il rapporto tra

(conservata a Perugia, nell'Archivio di Stato, Carte del Chiaro, senza segnatura, nel portale ALI con segnatura ALI 001854). Per una descrizione dei testimoni, cfr. Corsi, Fiorilla (2013); il censimento aggiornato delle testimonianze è disponibile in ALI.

26. Uno sguardo alla distribuzione delle forme nelle opere maggiori è indicativo: *Teseida* (*sança* 176; *sença* 13); *Vita di Dante* I redazione (14 vs. 35), *Vita di Dante* II redazione (0 vs. 29), *Decameron* (3 vs. 656). Cfr. Corradino (1996, p. 60). Sulla forma, cfr. anche Di Bernardino (2012, pp. 46-7); Faleri (2014, pp. 150-5); Manni (2016, pp. 103-4).

desinenza regolare e analogica si attesta su indici meno sproporzionati (11 a 4)» (ivi, p. 135). Simili variazioni si inseriscono all'interno di un dinamismo espressivo che ha, sull'asse del tempo, il suo tratto di maggiore differenziazione. Nei vent'anni che separano le prime testimonianze dalle ultime, l'assetto complessivo della lingua di Lorenzo si trasforma sensibilmente: il Lorenzo ventenne e quello quarantenne «si atteggiavano diversamente, oltre che in certe soluzioni grafiche, nel ricorso alle forme *el/il* dell'articolo, nella resa del condizionale, del participio e del gerundio, nonché – in parte – nella sonorizzazione, nel diletto, nei plurali in *-e* dei femminili singolari, nei pronomi personali soggetti atoni, nei numerali» (ivi, p. 155).

Va detto, tuttavia, che ci si può confrontare anche con mutamenti difficilmente predicibili e sistematizzabili. L'analisi condotta da Giovanna Frosini sulle carte di Niccolò Machiavelli – anche facendo interagire i pionieristici spogli di Ghiglieri (1969) con testimonianze autografe di altri autori coevi – ha mostrato «un elevato grado di compresenza di fattori dinamici interni al sistema della scrittura autografa, che possono variamente combinarsi su oscillazioni, ritorni e, naturalmente, anche cambiamenti più netti» (Frosini G., 2014a, p. 729). Dal punto di vista grafico, Machiavelli alterna nella resa della laterale palatale, a seconda dei periodi, forme con <gli> a forme con <gl>, arrivando a intaccare anche il proprio cognome (*Machiavegli*): la prima forma è «pressoché costante» nei primi autografi (fino alla metà del 1505); si ha poi un periodo di alternanza (1506-08: prevalenza <gl>; 1509-13: <gli>) per giungere a una prevalenza della seconda dal 1517 in avanti (ivi, p. 723), in controtendenza con la codificazione grammaticale incipiente. Ma il caso di Machiavelli è istruttivo anche sul piano della non sistematicità dei tratti: mentre si rileva una netta evoluzione verso le forme trecentesche per quel che riguarda l'uso dell'articolo (*i il* a discapito di *e el*), si ha un mantenimento, per tutto l'arco degli autografi, di forme argentee come *mia*, *tua* e *sua* plurali maschili e femminili accanto alle forme classiche (cfr. ivi, pp. 724-6).

Altre volte, invece, l'individuazione di singoli tratti evolutivi può essere addirittura sfruttata a fini di datazione delle carte di un autore. È quello che è stato possibile fare per Michelangelo, in primo luogo grazie agli studi di Lucilla Bardeschi Ciulich. I suoi spogli – focalizzati sulla grafia – hanno mostrato che, ad esempio, le grafie con *h* iperdiacritica per la resa di /k/ (ad esempio *chome*, *scharpellino*, *schrive*) sono normali sino agli anni 1527-28 per poi essere sostanzialmente abbandonate (cfr. Bardeschi Ciulich, 1973, pp. 9, 13-45; cfr. anche la documentazione offerta da Felici, 2015, pp. 295-

6); oppure il progressivo assestamento nella resa della consonante intensa nelle forme verbali per cui, ad esempio, mentre negli scritti fino al 1526 si ha *vego* poi si passa a *veggo*, dopo una fase intermedia di *veggho* (cfr. Bardeschi Ciulich, 1973, pp. 109-10; Felici, 2015, pp. 301-2). A colpire, nel caso di Michelangelo, è il fatto che questi cambiamenti non riguardano solo la fase della prima maturità ma anche l'età avanzata: la resa del raddoppiamento fonosintattico, ad esempio, è ben documentata fino al 1540 per declinare in seguito (cfr. Bardeschi Ciulich, 1973, pp. 81-104; Felici, 2015, p. 309). Va detto, comunque, che Michelangelo preferiva delegare ad altri la forma linguistica finale dei suoi testi, soprattutto di tipo letterario: nei suoi autografi si hanno molte testimonianze in questo senso, con rassetture ortografiche (e non solo) da parte di amici come Donato Giannotti o Luigi Del Riccio (cfr. Bardeschi Ciulich, 1973, pp. 132-6)²⁷. Era questa, d'altronde, una pratica diffusa al tempo – si pensi solo ai casi di Baldassarre Castiglione, Pietro Aretino, Giorgio Vasari – che si può dire non abbia mai smesso di essere vitale.

Quando variazioni dell'*usus scribendi* intervengano nella composizione di un'opera – e abbiano, dunque, rilievo stilistico – è possibile naturalmente utilizzarle anche a fini ecdotici. Tra i molti esempi che si potrebbero fare, possiamo richiamare qui il caso del *Giorno* di Giuseppe Parini, per cui disponiamo di un'abbondanza di quaderni e carte sciolte che rimandano alle diverse fasi di lavoro del poema, caratterizzato da due redazioni: la prima andata a stampa, tra il 1763 e il 1765; la seconda, frutto di una riprogettazione dell'intera opera, rimasta incompiuta (cfr. Isella, 1969, vol. I, pp. XXI-XCI; 1996, vol. I, pp. LXXXIII). Tra le testimonianze, nella Biblioteca Ambrosiana di Milano si hanno due fogli scolti (Ambr. IV 10bis) che è stato possibile ricondurre alla prima fase di composizione del *Mattino* (vv. 1338-1376) anche in virtù di «alcuni tratti che male si iscriverebbero nel quadro delle consuetudini grafiche del Parini degli anni più tardi, mentre sono del tutto normali per un'epoca precedente» come l'uso di *et*, poi abbandonato, oppure la scrizione univerbata delle preposizioni articolate e delle forme avverbiali che in seguito Parini sceglierà di scomporre (ad esempio *allo, intanto* > *a lo, in tanto*; Isella, 1969, vol. I, p. LVI).

27. Sugli autografi di Michelangelo, oltre a Bardeschi Ciulich (1989), cfr. Corsaro (2009, con nota paleografica di Antonio Ciaralli, pp. 86-7). Per le lettere, cfr. anche Petrucci A. (2008, p. 96); sulla lingua del carteggio – oltre al classico Nencioni (1965) –, cfr. D'Onghia (2014; 2015); Marazzini (2015).

4. Stratigrafia dell'originale

Confrontarsi con un originale vuol dire anche fare i conti con il tempo della scrittura: un tempo che può essere unico, lineare, continuo, oppure segmentato in fasi diverse, a volte sensibilmente distanti fra loro. Va detto che è raro confrontarsi con testimoni autografi che non abbiano ripensamenti, varianti marginali, semplici correzioni²⁸. Di norma, si ha a che fare con testimoni dalla fisionomia complessa: stesure con varianti risalenti a fasi diverse, abbozzi incompiuti, revisione di testi scritti materialmente da altri perché dettati oppure fatti copiare; testimoni che sono solo una tappa nell'*iter* testuale di un'opera condotta attraverso riscritture parziali o totali.

Indagare la stratigrafia di questo tipo di testimoni è importante sia per quel che riguarda il modo di scrivere di un singolo autore, sia, più generalmente, per quel che riguarda la cultura linguistica nelle diverse epoche. Nei paragrafi successivi ci concentreremo su due aspetti: da un lato gli errori, dall'altro le varianti, tradizionale campo di indagine delle scritture autografe.

4.1. Errori

Come si è detto, le cautele con cui si deve guardare a un autografo non devono essere minori rispetto a quelle che si hanno nei confronti di una copia. Questo vale anche per quel che riguarda la valutazione di possibili errori. Sul tema esiste ormai un'ampia bibliografia: è infatti da tempo passata in giudicato l'idea che gli errori costituiscano una componente fisiologica anche in questo tipo di testi²⁹. Basterà, qui, richiamare le parole di Avalle (1972, pp. 34-5):

28. Lo stesso codice Vat. lat. 3195, copia idiografa-autografa in pulito dei *RVF* – per fare l'esempio più noto – presenta rasure, riscritture di interi testi, interventi marginali di riordinamento dei componimenti dovuti con ogni probabilità anche a un mutamento di “funzione” del codice intervenuto negli ultimi anni. Cfr. Zamponi (2004, in particolare pp. 56-7); Soldani (2006).

29. Indicativa, da questo punto di vista, la trattazione che ne viene data nei manuali di filologia. Cfr., ad esempio, Ageno (1984, pp. 34-7); Stussi (1994, pp. 104-6); Inglese (2012, pp. 47-8); Berté, Petoletti (2017, pp. 132-5). Dal punto di vista metodologico, anche per storicizzare la discussione, va ricordato Reeve (1994).

Non diversamente dagli apografi, anche la copia d'autore può [...] presentare errori di vario genere [...] come ad esempio errori di “pronuncia interna”, di disattenzione dovuta a stanchezza o a noia per il testo scritto, di confusione tra parole simili le une alle altre, di scambio tra fatti storici diversi dovuto a scarsa o comunque insufficiente informazione, e così via.

È chiaro che il tipo di errori è strettamente legato alla modalità di produzione del testo: gli errori che è possibile riscontrare in un abbozzo o in una prima stesura sono solitamente diversi da quelli che possiamo trovare in una copia; una cosa sono i *lapsus calami* intercorsi in fase di composizione, altra gli errori occorsi in fase di trascrizione di un testo.

Possiamo iniziare da un paio di casi per così dire in negativo messi in evidenza da Maurizio Fiorilla nei lavori preparatori per una nuova edizione critica del *Decameron*. Com'è noto, la difficoltà di ricostruire il testo critico del capolavoro boccacciano è data dal fatto di possedere un autografo che è un codice di copia realizzato da Boccaccio in tarda età, caratterizzato da errori prodottisi in fasi diverse: alcuni da ricondurre alla composizione del testo; altri all'operazione di copia; altri ancora a maldestri interventi di restauro successivi alla morte dell'autore³⁰. Per la costituzione del testo critico dell'ultima redazione l'autografo non basta perché incompleto e viziato da errori non sanabili congetturalmente; come già indicato a suo tempo da Barbi (1927), sarà necessario un riesame dell'intera tradizione. Al momento, l'ultima revisione del testo critico si basa principalmente su tre manoscritti: l'autografo Hamilton 90 (B), due codici apografi riconducibili a due diversi antigrafii, probabilmente d'autore, il Par. It. 482 (P), e il già ricordato Laur. XLII.1 (Mn)³¹. La situazione è ulteriormente complicata dalla presenza di varianti tra i testi traditi, in alcuni casi dovute a ritocchi d'autore. In una situazione come questa, com'è facile comprendere, l'individuazione degli errori è molto complicata: da un lato per il rischio di interpretare come espressive forme dovute a trascorsi di copia; dall'altro, per il rischio di banalizzare soluzioni stilistiche che sono invece d'autore.

30. Sugli “errori” nell'autografo boccacciano – oltre al dossier presente nell'edizione Branca (1976, pp. XXXI-LXVIII) – cfr. Ageno (1974; 1980; 1984, pp. 34-5); Costantini (1983); Fiorilla (2010; 2013; 2018); Fordred (2013); Moretti (2017); Cursi, Fiorilla (2019, pp. 250-6).

31. In merito, cfr. Fiorilla (2015) e la nota al testo di Maurizio Fiorilla in Quondam, Fiorilla, Alfano (2017, pp. 109-24).

Partiamo dal primo caso: nella novella VIII 4 il codice B presenta per tre volte *plopосто* per 'proposto' (assente in P e in Mn in tutti e tre i luoghi). La forma è stata a lungo considerata come un tratto espressivo di Boccaccio proprio in virtù della sua presenza nell'autografo³²; come ha notato Fiorilla (2010, pp. 17-8), la possibilità che si tratti di una scelta d'autore è però molto bassa: più verosimile è che si sia dinanzi a un *lapsus calami*. Infatti:

il protagonista è un proposto di Fiesole e il termine ha ben 22 occorrenze nella novella: in B Boccaccio scrive diciannove volte *proposto* e in tre *ploposto*. Va osservato che in tutti e tre i casi (parr. 27, 28, 32) la parola è preceduta da *messer lo* (come anche al par. 34, dove compare regolarmente *proposto*). Le tre occorrenze di *ploposto* si spiegano più facilmente come banali errori di ripetizione indotti dall'articolo *lo* che precede; non mi pare ci siano ragioni specifiche che giustifichino il ricorso ad un particolare espressionismo linguistico nei tre casi in cui Boccaccio scrive *ploposto*, visto che oltretutto la forma ricorre in parti diegetiche del racconto; le tre occorrenze di *ploposto* in B, anche sulla base di P e Mn, sono dunque a mio avviso da correggere in *proposto*.

Non sempre le forme problematiche sono così isolate ed eccentriche. Più spesso ci si trova di fronte a forme compatibili con il contesto linguistico di riferimento dell'autore che appaiono da scartare per ragioni semantiche. Così *dissipato*, che compare nel codice B in III 8 6, per cui è stato segnalato un probabile errore per *dissipito* (attestato in P e in Mn) il quale per il suo significato ('sciocco') appare più congruente al contesto di *dissipato*³³. È chiaro che di volta in volta la valutazione degli errori deve essere condotta con grande cautela: la crescita di conoscenze in alcuni ambiti, infatti, può mutare il quadro di riferimento, permettendo di riconsiderare fenomeni in modo diverso. È quanto è accaduto – e veniamo così alla seconda fattispecie – in relazione ad alcune soluzioni sintattiche di tipo colloquiale (paraitotassi, ripetizione del *che*, cambi di progetto) che erano in passato

32. Nel commento alla sua edizione, Branca (1991, p. 347) interpreta la forma come «vernacolare e rusticana»; sulla stessa linea anche Manni (2016, p. 107), che parla di forma «caricaturale». Per l'accoglimento della lezione è anche Frosini G. (2012, pp. 169-70).

33. Cfr. Fiorilla (2010, pp. 20-1) che ricorda come la forma fosse già segnalata come dubbia da Vittore Branca. La problematicità della forma è opportunamente segnalata nel *TLIO*, s.v. *dissipato*: qui la citazione boccacciana è l'unica presente per documentare il significato 'che ha modi semplici' (le altre accezioni sono: 'che procede senza ordine, sparpagliatamente' e 'soggetto a svalutazione').

state considerate erranee e che sono state poi ricondotte nell'alveo delle possibilità dell'italiano antico (cfr. Fordred, 2013).

Lo studio degli errori è particolarmente rilevante nei casi in cui sia lo stesso autore a intervenire per correggere. Le autocorrezioni, infatti, permettono di illuminare il rapporto che il singolo scrivente aveva con la rappresentazione scritta della propria lingua: un aspetto particolarmente significativo per i secoli prima della codificazione linguistica.

Anche da questo punto di vista i codici autografi di Boccaccio sono una fonte preziosa: come tutti i copisti, Boccaccio ritornava di tanto in tanto a rivedere il già fatto, anche se, nel caso dell'Hamilton 90, «la sporadicità di tali interventi li manifesta come frutti di ritorni immediati e casuali, non certo di una revisione sistematica e accurata» (Branca, 1976, pp. XLV-XLVI; pp. XLVI-LIII per l'esemplificazione degli errori più tipici e ricorrenti, organizzati per tipologia). Nel codice di Berlino, Boccaccio interviene non solo a reintegrare parole saltate, fraintese o incompiute, ma, in alcuni casi, anche a rassettare la grafia: corregge *abandonati* in *abbandonati*, *amazata* in *admazata*, *addoso* in *addosso*; altre volte le correzioni intaccano il vocalismo di forme compatibili ma arretrate del fiorentino, come *miglior* corretta in *miglior*, *penetenza* corretta in *penitenza* (esempi *ivi*, p. XLV).

La possibilità di confrontarsi con un autografo che sia stato oggetto di revisione da parte dello stesso autore può offrire, inoltre, la possibilità di intervenire su luoghi problematici con maggiore sicurezza. Un esempio è fornito dal codice Pal. lat. 1644 della Biblioteca Apostolica Vaticana che tramanda il volgarizzamento di Filippo Ceffi delle *Heroidi* di Ovidio. Si tratta di una copia autografa in pulito databile agli anni 1326-28, sottoposta dallo stesso autore a un lavoro di revisione pressoché sistematico (cfr. Zaggia, 2009, pp. 101-17). Lo studio delle tipologie di errori più frequenti e dei relativi interventi di autocorrezione è stato opportunamente valorizzato in fase di definizione del testo: di fronte a forme problematiche, infatti, come ha scritto Zaggia (*ivi*, p. 390), «l'ipotesi che si tratti di un errore d'autore potrà essere corroborata dal fatto che la lezione sospetta può essere aggregata a una serie di errori sicuri, in quanto riconosciuti dal medesimo autore-copista» (per le autocorrezioni, cfr. *ivi*, pp. 388-403). Tra gli errori eliminati in virtù di autocorrezioni presenti nel manoscritto si hanno l'aggiunta indebita di una lettera (*sosipiri* per 'sospiri', *principalmente* per 'principalmente', *cantanvano* per 'cantavano'), il salto di una sillaba interna per cambio di riga (*infiti* per 'infiniti'), l'inserimento improprio di minime porzioni di testo per effetto della parola contigua (*da a me*

abbandonata per ‘da me abbandonata’; *si s’innamoroe* per ‘s’innamoroe’), casi di metatesi (*presioço* per ‘preçioso’; *tipiedo* per ‘tiepido’).

Il potenziale euristico diminuisce man mano che ci si inoltra nell’età moderna, ma lo studio delle autocorrezioni può rivelarsi utile anche se applicato a casi più recenti. I sondaggi compiuti in questo senso da Massimo Palermo nel già ricordato *CEOD* permettono, ad esempio, di acquisire informazioni preziose sul rapporto che scriventi non professionisti avevano con la codificazione ottocentesca. Nelle lettere di scriventi culturalmente meno attrezzati (ma non solo in quelle) si vede una tendenza a intervenire nelle zone del sistema in cui la situazione non era ancora assestata dal punto di vista normativo: è il caso dell’uso dell’*h* diacritica nelle forme del verbo *avere* spesso oggetto di autocorrezione anche se «l’uso tipografico ottocentesco era ancora fluido» e «ancor più lo era l’uso manoscritto: *à, ò* (più raramente *ài, ànno*) come allografi delle forme con *h* iniziale sono stati utilizzati, a vari livelli di scrittura, fino alla metà del ’900» (Palermo, 2004, p. 19). Su un piano diverso, ma culturalmente non meno rilevante, possono essere messi gli interventi per ridurre tratti dialettali o locali, come – in scriventi siciliani – *affissari* > *affissare*, *avessiro* > *avessero*, *conannare* > *condannare* (cfr. *ivi*, p. 22).

4.2. Varianti

L’attenzione per le fasi redazionali di un testo, soprattutto di tipo letterario, costituisce – lo si è già visto – uno dei campi di indagine principali in presenza di carte autografe. La possibilità di osservare la dimensione dinamica di un’opera, il suo farsi per mezzo di tentativi, approssimazioni, messe a punto successive, può costituire un campo di indagine di notevole interesse anche per lo storico della lingua.

Le testimonianze più interessanti sono costituite certamente dalle prime stesure o comunque dalle carte di lavoro in cui è possibile seguire la messa a punto di un testo in una fase per così dire iniziale o comunque altamente provvisoria. La nostra tradizione si caratterizza, nel panorama europeo, per la sopravvivenza di esempi di questo tipo sin dalle fasi più antiche. Il caso principe è il codice degli abbozzi di Petrarca, il Vat. lat. 3196 (V²), che costituisce una testimonianza eccezionale non solo per il modo di lavorare di Petrarca ma, più in generale, per quel che riguarda la nascita della nostra lingua poetica. Non conosciamo altri casi del genere, così antichi e autorevoli, in cui sia possibile osservare tanto da vicino le fasi di com-

posizione. Si tratta, com'è noto, di un codice fattizio: venti carte in cui si hanno testi a un diverso grado di lavorazione (abbozzi, stesure intermedie, copie in pulito sottoposte a revisione) che riflettono quasi quarant'anni di lavoro, dal 1336 al 1374; materiali che Petrarca ritoccava spesso a distanza di tempo, in più sedute, segnando nel margine – in latino – tempi e modi degli interventi, osservazioni, dubbi e notazioni di stile³⁴. Il fatto che sia giunta sino a noi anche la bella copia, parzialmente autografa, del *Canzoniere*, ha naturalmente attirato l'attenzione soprattutto sulla ricostruzione del percorso variantistico tra la fase preparatoria (V²) e l'ultima versione, il Vat. lat. 3195 (V¹)³⁵. Meno indagata dal punto di vista linguistico è stata invece la variantistica interna al codice, oggi facilmente ricostruibile grazie all'eccellente edizione curata da Paolino (2000). Il primo dato che emerge è la rarità di interventi che riguardano il piano della grafia: nelle venti carte, Petrarca non interviene mai, ad esempio, per inserire quei nessi latineggianti di cui invece si rileva l'incremento nella versione di V¹ (se si esclude forse: *s'acqueta* > *s'aqueta*; 3 [322] 14); interviene solo in un paio di casi su grafie volgari: *prodeççe* > *prodeçe*, *lusingha* > *lusinga* (rispettivamente 71 [E10] 4; 74 [TC III] 59; cfr. ivi, 2000, p. 163); nel correggere un verso alterna poi – probabilmente senza consapevolezza – le grafie *teco* e *techo* (63 [268] 12; cfr. ivi, 2000, p. 259); ha invece maggiore sostanza il depennamento di *giammai* in favore di *giamai* (72 [E11] 7)³⁶. Ma l'indagine dei movimenti interni di V² può offrire anche esempi di riorganizzazione di registro dal punto di vista grammaticale: già Contini (1942, p. 33) aveva attirato l'attenzione su una serie di adeguamenti alla cosiddetta “legge Tobler-Mussafia” dopo una pausa forte: *Mi furo al cominciar* > *Furonmi al cominciar* (diventerà poi *Furmi in sul cominciar*: 207 15) oppure *Mi torna inançi* > *Tornami inançi* (268 46); altri casi del genere sono stati segnalati da Vitale (1988, p. 21).

Lo scrutinio delle fasi di rielaborazione permette anche di estrarre qualche rarità, che rientra in quelle che Serianni (2009a, p. 148) ha chiamato «varianti decidue», vale a dire soluzioni «che si affacciano nel processo elaborativo, talvolta persistendo nel corso di più stesure, ma poi sono ab-

34. Per la storia del manoscritto, oltre che per il testo critico del codice, cfr. Paolino (2000). Per le citazioni, seguo il criterio dell'edizione, con rinvio tra parentesi quadre al componimento nell'ordinamento finale dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

35. Cfr. almeno Contini (1942; 1943); Vitale (1988); Manni (2003, pp. 223-6, 380-5).

36. Un intervento di revisione grafica in interlinea (*apreçça* > *appreçça*), poi eraso, era presente anche nel Vat. lat. 3195. Cfr. Cursi, Pulsoni (2010, p. 235).

bandonate». Al netto di mutamenti che intervengono a seguito di riformulazioni più ampie o siano vincolati sul piano metrico, segnalò qui il passaggio *potrei* > *porei* in 60 [207] 10 in un emistichio che verrà poi riformulato in *V*¹: una forma rara (due sole occorrenze nel *corpus* dell'Opera del vocabolario italiano) che non ritornerà più nel *Canzoniere*. Lo stesso si può dire per *romire* 'risuonare' nel sonetto 194, 2, anch'esso cassato e quindi perduto (cfr. Manni, 2003, p. 382) oppure del raro *angelicamente* a favore del più frequente *soavemente* in 33 [159] 11, di cui non sono note attestazioni nella poesia italiana sino a Eugenio Montale (cfr. Motolese, 2017, pp. 70-1). Un caso, quest'ultimo, utile a ricordare come la valutazione delle varianti vada fatta sempre in relazione al testo nel suo complesso: la scelta di *soavemente* invece di *angelicamente*, infatti, va nella direzione di quella compattezza lessicale che caratterizza il *Canzoniere*; l'avverbio inserito ricorrerà per altre dodici volte nel testo finale e diventerà una delle tessere classiche del petrarchismo.

Nel processo di composizione, tuttavia, un autore può scegliere di non procedere per sostituzione ma per accumulo. È frequente trovare, non solo in codici di lavoro ma anche in copie in pulito, la presenza di varianti lasciate in sospeso da una stesura all'altra. In alcuni autori, esse possono essere particolarmente ricche. È il caso di Leopardi: le stesure autografe delle sue opere abbondano di varianti alternative segnate sui margini, da considerare come un «materiale vivo, posto mentalmente e materialmente dal Leopardi in rapporto con il testo, potenzialmente utilizzabile accanto o contro il vocabolo (o sintagma) inserito nel contesto» (Besomi, 1979, p. 11). Lo si vede bene nell'autografo che contiene il primo nucleo delle *Operette morali* (il manoscritto Carte Leopardi IX della Biblioteca Nazionale di Napoli)³⁷. Esso non tramanda le prime stesure ma si presenta come una copia intermedia su cui continuare il lavoro di revisione. Un esame delle carte mostra che Leopardi non si limita a riportare la stesura del testo ma trasferisce, in certi casi, anche le varianti alternative di stesure precedenti accumulando serie ampie di possibilità. In margine, ad esempio, al sintagma *inattigibile felicità* che compare in un punto della *Storia del genere umano* Leopardi annota: «inestimabile, ineffab. indicib. inesprimib. inesplicab incognita, non intesa, conosciuta, conceputa»; nella stessa pagina, per altri punti del testo, si trovano sequenze analoghe: «fuggitive sfuggevoli incerte dubbie indistinte confuse»; «restaurata, rinfrancata, rinno-

37. Per la storia redazionale delle *Operette*, cfr. l'introduzione di Besomi (1979). Cfr., inoltre, Motolese (2017, pp. 163-86); Russo E. (2017, pp. 15-94).

vata»; «posta, messa, costituita. nel tempo dei. intramessa. interposta» (ivi, p. 11). Questo materiale variantistico, assieme a quello frutto della revisione sul manoscritto stesso, costituisce un tesoro sommerso altrimenti inaccessibile che ci porta nel cuore stesso del laboratorio linguistico leopardiano (in merito, cfr. le osservazioni di Ottavio Besomi, ivi, p. LXIII)³⁸.

Ma la costruzione della lingua di un testo può avvenire per stratificazione e fasi successive anche in modo programmatico e consapevole: ciò che è nella disponibilità linguistica di un autore nel momento della stesura, infatti, può essere diverso da quello di cui ha bisogno per realizzare in modo adeguato ciò che ha in mente. In questo senso, rientra nella variantistica anche la preparazione di strumenti intermedi di revisione: zone di passaggio nella costruzione della lingua di una determinata opera che, invece di sovrapporsi o affiancarsi alla stesura, avvengono altrove. Un esempio in questo senso si ha nelle carte di Umberto Eco oggi conservate al Centro manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia³⁹. Si tratta di un fascicolo con le concordanze lessicali di una versione provvisoria dell'*Isola del giorno prima*, su cui Eco ha lavorato a mano. Il materiale è descritto dallo stesso Eco in una lettera a Maria Corti:

dopo l'ultima stesura dell'*Isola* ho proceduto a un doppio controllo: 1. eliminazione di ripetizioni attraverso sinonimi 2. controllo sui dizionari storici e *Vocabolario della Crusca* 1612 (+ Bartoli e altri) per eliminare e sostituire parole non assestate nel '600. Da qui l'elenco delle parole che appaiono nei vari capitoli con annotazioni di alternative e sostituzioni.

La lettera si chiude con la specificazione che «l'elenco non riflette le scelte o eliminazioni finali ma valeva come strumento intermedio» (Micheli, 2019, p. 33). La lista, organizzata per sezioni alfabetiche, occupa quaranta-

38. Nel caso di opere per cui manchi la stesura finale, varianti di questo genere assumono un rilievo ancora maggiore: come scrive Fera (2010, p. 214), «la variante che risponde a questi requisiti in un'opera rimasta incompiuta non è solo un'alternativa non realizzata, è invece una variante che si potrebbe definire "attiva", in quanto estende la sua influenza sul testo originario, contribuisce a modificarne l'interpretazione, corrobora, infaçchisce o fa slittare su un diverso piano (logico, semantico, talvolta fonico) un'immagine, un'idea, una suggestione».

39. Il materiale è stato oggetto di una tesi di laurea triennale di Francesca Micheli discussa alla Sapienza Università di Roma nell'anno accademico 2018-19 (Micheli, 2019); da qui traggio le informazioni che seguono, comprese le citazioni.

cinque pagine a doppia colonna, risultato di una stampa da file. Gli interventi a mano sono fatti con pennarelli di diversi colori (il verde è riservato, ad esempio, per le forme controllate sul *Vocabolario* della Crusca), secondo una prassi che si incontra anche in altri manoscritti di Eco e che, forse non a caso, è visibile anche nei materiali di lavoro per uno dei libri più cari a Eco – l'*Ulysses* di James Joyce – in mostra nell'esposizione permanente della British Library, a Londra⁴⁰. Nella prima pagina della lista, ad esempio, tra le voci sottolineate in verde ci sono *abbacinata*, *abbagliato*, *abbarbagliare*, *abissi*; tra le eliminate, *acribia*.

Quest'ultimo esempio ci porta al di là del limite costituito dall'introduzione del computer che, più ancora della macchina da scrivere, ha avuto l'effetto di marginalizzare la scrittura a mano, con un impatto anche per quel che riguarda la variantistica. Lo stesso Eco (2002, p. 357) si è soffermato sul cambiamento indotto nel processo di composizione dal passaggio al digitale: «con l'esistenza del computer la logica stessa delle varianti muta. Esse non rappresentano né un pentimento né la tua scelta finale. Siccome sai che la scelta può essere revocata in ogni momento, ne fai molte, e sovente ritorni sui tuoi passi»⁴¹.

5. Fine dell'autografia?

La possibilità di affidare la scrittura a una dimensione immateriale ha modificato in modo profondo il contesto complessivo in cui avviene la comunicazione scritta. La perdita è grave in primo luogo per quel che riguarda la dimensione storica dei testi: il loro essere confinati entro forme determinate e ricostruibili, nel disegno delle lettere come nei formati e supporti; il loro essere unici, irripetibili. Poi – lo abbiamo visto – per quel che riguarda la stratigrafia compositiva di un testo che «tradotto implacabilmente e impeccabilmente dalla macchina in un'unica dimensione, perde di spessore e di memoria» (Petrucci A., 1985a, p. 307). Questo incide naturalmente

40. È il manoscritto Add MS 49975 contenente frammenti dell'*Ulysses* e di *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Sul modo di lavorare di Eco, cfr. la testimonianza dello stesso Eco (2002). Sui suoi manoscritti autografi, cfr. Motolese (2017, pp. 215-49).

41. Di scomparsa della variantistica tradizionale aveva parlato, fin dagli anni Ottanta, già Petrucci A. (1985a, pp. 307-8). Per la variantistica nell'epoca del digitale, cfr. almeno Fiorimonte (2003). Per gli effetti della rivoluzione digitale sulla storia della scrittura, cfr. Corsi (2016, pp. 213-41) e, in questo volume, CAP. 5.

anche sulla trasmissione e conservazione: benché i testi digitali siano potenzialmente meno a rischio di dispersione, il loro essere legati a momenti determinati dell'evoluzione tecnica li pone a rischio di illeggibilità sul lungo periodo (cfr. Numerico, Fiorimonte, Tomasi, 2010, pp. 121-7). Per il nostro discorso è però soprattutto il cambiamento intervenuto nella modalità di scrittura a contare. La digitazione negli ultimi anni si è estesa a tutti i livelli della produzione scritta, arrivando a soppiantare l'annotazione a mano anche nei casi più immediati e quotidiani. Lo stesso ambito giuridico, in cui l'autografia aveva mantenuto per secoli un ruolo specifico, non è stato escluso da questo cambiamento: si pensi all'introduzione della firma digitale di tipo alfanumerico in alternativa a quella manoscritta in documenti con valore legale. Tra i diversi comparti della società, solo nella scuola la scrittura a mano continua forse a essere praticata come in passato.

L'autografia tradizionalmente intesa sembra destinata insomma a costituire sempre più un'eccezione. La digitazione se ha trasformato in maniera radicale il processo di scrittura, svincolando il piano esecutivo e materiale da quello testuale, non ha interrotto però il legame che uno scrivente ha (o può avere) con la diretta realizzazione del proprio testo, e questo in primo luogo dal punto di vista linguistico. È così d'altronde pure nel caso dei dattiloscritti, in cui il rapporto di identità continua a sussistere anche se in modo mediato. Sappiamo bene come il passaggio al digitale abbia ricadute ben più profonde, a tutti i livelli: dalla testualità sino alla grafia⁴². Si può dire però che da cambiamenti altrettanto complessi, benché certo mai così radicali né repentini, non sia stata immune nemmeno la scrittura a mano, vista la disparità tra la pratica antica e quella moderna (basti pensare alla variazione, nel Medioevo, delle diverse tipologie grafiche in relazione alla destinazione del testo).

È presto, comunque, per parlare di sostituzione o scomparsa della scrittura a mano. La storia suggerisce di essere cauti nel fare previsioni su fatti del genere, soprattutto quando essi appaiono legati anche all'avanzamento tecnologico. Non si può escludere, ad esempio, che la recente diffusione delle penne elettroniche un giorno possa farci apparire la digitazione in modo diverso: come una parentesi tutto sommato breve nella lunga pratica che ha visto nel gesto di tracciare a mano segni alfabetici la modalità più efficace di registrazione del proprio pensiero.

42. La bibliografia sul tema è ormai vastissima. Basti, per il nostro discorso, il rinvio a Pistolesi (2014); Palermo (2017).