

SABRINA STROPPA

*L'ammodernamento del testo del Canzoniere petrarchesco.
Materiali per una discussione*

Siberia di Crespina, 11 luglio 2008

Oggetto del seminario odierno è la discussione dei criteri che dovrebbero condurre a una versione graficamente 'ammodernata' del testo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cui si accompagnerà il mio commento. Il progetto è strettamente legato alla collocazione editoriale del commento stesso nei «Tascabili» Einaudi: una collana in cui non sarà scandaloso offrire le rime petrarchesche in una veste più facilmente leggibile al lettore moderno. Se «la vitalidad y la significación de un texto en la cultura de una sociedad depende también, obviamente, de sus condiciones de accesibilidad»¹, quest'ultima andrà forse, oggi, misurata sull'effettiva disponibilità libraria dei testi così come sulla loro leggibilità: che passa anche dall'adozione di un sistema grafico condiviso dalla comunità dei parlanti cui il testo è destinato.

È certo imbarazzante dover intervenire in una sede, quella einaudiana, cui è stato affidato per anni il testo Contini: il quale, tuttavia, oggi è largamente disponibile ai lettori, giacché ad esso si accompagnano i commenti di Marco Santagata, che per primo l'ha emendato dei refusi accumulati nel corso dei non pacifici passaggi tra le edizioni Tallone 1949, Einaudi 1964 e Tallone 1974 (che è quella ora riproposta nella riedizione del centenario, a cura di Carlo Ossola: perché anche delle edizioni critiche può darsi un'ultima volontà d'autore²), di Ugo Dotti e di Rosanna Bettarini, che è di nuovo tornata sulla questione del testo enumerando correzioni e interventi. La stessa Bettarini aveva provato a dare un testo ammodernato per la sezione *Petrarca*, a sua cura, nell'antologia Segre-Ossola (con rapido accenno in nota: «Sono stati [...] qui eliminati i puri grafemi, conservati da Contini per *pietas* umanistica, e altresì, per uniformità, i rari casi di raddoppiamento e di assimilazione in fonosintassi»³), non dando tuttavia séguito a questa operazione per il suo commento, forse a motivo della sede prestigiosa destinata a ospitarlo.

Seppure tradizionalmente le modernizzazioni siano compiute per le note e sovente invocate ragioni di 'leggibilità' – giacché questa diversa maniera di stampare il testo individua un pubblico differente da quello che si considera il destinatario naturale dell'edizione conservativa –, si vede come la breve nota della Bettarini sposti il discorso su un altro piano, che implica il ripensamento delle convenzioni grafo-fonologiche. A voler considerare l'edizione Contini come uno dei momenti, e non il finale, della storia delle edizioni petrarchesche tra Otto e Novecento (così ben tratteggiata, per inciso, da Lino Leonardi nel Convegno Linceo del 2004 su *La filologia petrarchesca nell'800 e nel '900*)

induce lo studio di Livio Petrucci su *La lettera dell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, pubblicato nel 2003 su questa stessa rivista⁴.

Petrucci esordisce parlando del «conservatorismo grafico, oltranzista e perciò disarmato, dell'edizione Salvo Cozzo» (p. 67), che Contini indicava come più prossima alla sua, e affronta poi le incoerenze delle edizioni conservative. (E già, tra l'altro, bisognerà forse riflettere sul fatto che la conservazione si applichi tradizionalmente soltanto ai fatti grafici, senza parlare mai dell'assetto visivo del Libro, quello sì interamente imputabile a una precisa strategia petrarchesca di costruzione testuale⁵, ma che solitamente rimane nell'ombra).

Rimandando alla sua ampia trattazione l'onere di descrivere i vari tipi di interpretazioni dubbie del fatto grafico antico presso i moderni editori, mi limito a citare la questione dell'*h* iniziale in grafia sintetica, specie dopo elisione. È il caso della forma «D'ora in hora», che – certo con assoluta fedeltà alla lettera – elegge a testo una meccanicità grafica, la forma *dora in hora* dell'autografo. Quali informazioni può ricavare il lettore (non lo specialista, s'intende) da questa trascrizione? Di certo, quella di un'oscillazione tra la forma con *h* e quella priva d'*h*: e del resto, già Contini parlava della «consueta incostanza» nell'uso petrarchesco tra le forme *hora* e *ora*, di cui studi come quello di Petrucci mostrano la *ratio* (cfr. p. 95). Sempre parlando di scritture saldate e con elisione, che causano la caduta dell'*h*, una consimile difficoltà a interpretare i fatti grafici antichi la si potrebbe riscontrare nei sonetti 5 e 263 (sotto la mano di Malpaghini così come di Petrarca, dunque), in cui nel giro di pochi versi si trovano «honore» e «d'onore», «honor» e «d'onor» (*honore/honor* e *donore/donor*), così come nella coppia (*et*) *donestate* / (*et*) *honestate* (*Rvf* 334, 14 e 338, 5, entrambi con nota tironiana), trascritta con «et d'onestate» / «et honestate»; e, ammesso di riuscire a ricavare la norma generale da questa trascrizione, come convive «d'onestate» con «da l'hispano» di 210, 1? Inoltre, se qui l'editore conserva senz'altro la grafia dell'autografo, esistono casi in cui è costretto a scegliere tra elisione e aferesi: a fronte di identiche scritture saldate (*glinvescati*, *linganni* e *linfiniti*), Contini stampò *gl'invescati*, ma *li 'nganni* e *li 'nfiniti* (Petrucci, p. 130 nota 62), *mi 'nforme* e *m'infonda*⁶. La necessità di ripensare i criteri delle edizioni conservative, insomma, discende dal fatto che spesso il «piano bastardo degli usi grafici» può spiegare fenomeni che non debbono essere imputati al «puro piano della lingua» (p. 79): la trascrizione pur accurata dal manoscritto, previo il solo inserimento dei segni diacritici, può non essere garanzia di fedeltà alla *lettera* del testo, sibbene alle sue (mute) *litterae*.

Ma lo studio della lingua non sempre porta automaticamente con sé la determinazione di una scelta editoriale. Lo stesso Francisco Rico, che nelle spreghudicate, decise direttive d'edizione della *Biblioteca clásica* esorta gli editori moderni a prendersi carico del rapporto dei testi con il loro pubblico, è cosciente del fatto che una simile operazione è più facile da farsi in Spagna, e in generale dove l'opera letteraria nasca insieme alla stampa; mentre in Italia è necessario «pubblicare un testo avendo riguardo anche per la storia della poesia italiana». È il caso delle grafie dissimilate, in cui la fonetica risulta occultata da un tratto grafico arcaicizzante privo di rispondenza fonetica (*con la* e *con lei* come grafie analitiche dei tipi [kolla] e [kol'lei]): pur avendo imparato da Petrucci

le ragioni dell'uso delle forme *de la* e *della* lungo il Canzoniere, e anche sapendo che Petrarca pronunciava [della] in entrambi i casi, nella storia del linguaggio poetico italiano le due forme hanno convissuto a lungo; il fatto di ritrovare in Petrarca la proposizione articolata scempia e non saldata ha prodotto la durevole installazione di quella forma, riconosciuta come forma abbastanza lontana dal linguaggio ordinario da poter essere promossa per ciò stesso a 'poetica', indipendentemente dalla sua reale pronuncia. E questo è un fatto con cui l'editore deve confrontarsi.

L'analisi delle abitudini grafiche di Petrarca potrebbe condurre in realtà a un altro tipo di edizione, provvista dell'eventuale distinzione della lingua del copista e di quella dell'autore, ma complicata dal fatto che ambedue sono copisti: il Malpaghini lo è delle carte a lui affidate, e Petrarca è a sua volta copista del se stesso di un tempo, quando autonomamente riprende e mette 'in ordine' testi scritti anni prima ripensandoli anche nell'aspetto grafico (si veda, ad esempio, l'ascrizione a un anno e mese e giorno preciso della decisione di passare da *gli* a *li* per la grafia dell'articolo masch. plur. prevocalico non eliso [Petrucci, p. 106]); nonché copista di sé anche nel senso della diversa attenzione posta ai fenomeni grafici in momenti sicuramente contemporanei di «scrittura privata» e di «messa in forma sul libro» (Petrucci p. 107, relativamente all'alternativa *begli* / *belli*), per un Petrarca che si rivela infine coltivare «l'ideale d'un sistema grafico sciolto dagli accidenti della concatenazione fonica reale» (Petrucci p. 113). Si noti che si dovrà proprio dire *alternativa*, non 'oscillazione': la coesistenza di tratti grafici alternativi nel Vaticano latino 3195 – registrata in ultimo ad esempio dalla Bettarini: cfr. *Introduzione* al commento, pp. xxvi-xxvii («conservazione» di «tutti i tratti di mera grafia ogni qualvolta figurino nell'originale e indipendentemente dalle oscillazioni interne») –, indicante di volta in volta o un'indifferenza di Petrarca per la forma grafica, oppure una sua predilezione finale verso forme che però non gli riuscì di trasferire in ultimo sul codice tutto, andrebbe infatti di volta in volta misurata sull'evoluzione interna della scrittura dall'abbozzo al Libro, sì da far emergere la forma prescelta in ultimo da Petrarca.

È soprattutto in questo senso che studî come quello di Petrucci permettono di ragionare sulla natura degli interventi che si propongono in nome dell'ammodernamento. Riducendo, o appiattendolo a una sola, le occorrenze alternative *bianca/biancha* o *diletto/dilecto*, compresenti a diverso titolo nel Vat. lat. 3195, si compie un intervento che si potrà dir volto a regolarizzare l'«oscillazione dei segni grafici propria della scrittura volgare trecentesca»⁷ soltanto in assenza di uno studio sistematico sui rapporti tra grafia e semantica, che potrebbe anche portare, in certi casi, a conclusioni assai diverse.

Ammetto che mi fa tremare la prospettiva, pur seducente, di voler rispettare l'assetto della pronuncia reale (stamperemo *begli occhi* in presenza di una scrittura 'astratta' come *belli occhi*, non rappresentabile foneticamente con una qualche plausibilità⁸) anche *contro* una precisa decisione grafica petrarchesca, che si impone nel Cinquecento come forma stessa del linguaggio poetico. Ma riconosco che si tratta forse della reticenza di fronte a un tipo d'intervento che, a differenza d'altri, sembra comportare un peso specifico davvero troppo

alto. Le stesse decisioni di Petrarca, che per il Vaticano latino 3195 sono tutte posteriori al 1368 e finalizzate a fissare un testo che abbia anche un determinato assetto grafico (giacché egli stesso corregge le forme scritte di suo pugno, contemporaneamente, sul codice degli abbozzi), possono essere interpretate in modo diverso a seconda delle prospettive di studio e dei risultati dell'analisi. Se alcuni attribuiscono alla mano del copista «una serie di interventi [che] mirano nel complesso a potenziare la patina latineggiante (frequente ad es. *e > et*) e a ridurre l'incidenza delle scrizioni di stampo prettamente volgare *ch, gh*»⁹, o parlano di una «pluralità formale [che] connota in generale l'abito espressivo petrarchesco», tanto da ingenerare «l'apparente dissonanza di tante correzioni grammaticali» operate sul codice degli abbozzi in vista della redazione definitiva¹⁰, Livio Petrucci ha mostrato che alle decisioni grafiche petrarchesche si può riconoscere un alto grado di coerenza, riconducibili come sono a fasi ben determinate nell'elaborazione del libro; e ha dismesso, d'altra parte, l'opposizione latino/volgare (ovvero: maggiore o minore latinismo formale della parte autografa) per argomentare un allontanamento volontario di Petrarca «dagli accidenti della concatenazione fonica reale»: ordine di problemi del tutto diverso.

Il problema maggiore diventa dunque come integrare le conclusioni degli studi odierni sulla scrittura petrarchesca con un'edizione 'ammodernata' del Canzoniere, tale da non ridurre lo spettro degli interventi alla semplice ripulitura delle asperità antiche oggi dismesse (*h* etimologiche e paragrafematiche, scritture latineggianti, *et*), come accadeva, per fare un solo esempio, nell'edizione Ponte. Un intervento deciso sulla via della riduzione dei fenomeni puramente grafici non mi sembra percorribile, allo stato attuale, che con grandissima difficoltà, sia per l'incertezza del loro riconoscimento, sia per l'ambiguità delle loro presenze (Petrarca stesso, nella parte autografa, oscilla tra l'opzione 'letteraria' e quella del toscano d'uso, es. *desio/disio*), sia, infine, perché un'operazione del genere rischia di dar luogo alla creazione di una lingua artificiale.

La difficoltà maggiore dell'operazione risiede nell'arduo trasferimento dei criteri-guida prescelti alle concrete e varie declinazioni del testo. Vorrei proporre un campione dei casi grafici su cui intervenire, minimamente organizzato per tipologie, sì da evidenziare il tipo di intervento proposto e anche, fra le righe, i casi in cui esso mi crea perplessità.

Premetto però qualche osservazione. Inizio dall'*h*, notando che se nei casi di 'ora' non saldati si registra sempre *hora* per il sostantivo, e *ora* per l'avverbio, come nota Livio Petrucci (p. 95), questa acquisizione nata dallo studio delle abitudini grafiche antiche permette sì di correggere un'incoerenza del testo 'conservativo', ma subito sparisce nell'uniforme resa moderna con «ora». Numerosi sono poi gli esempi di inestricabile prossimità della grafia con la *res*. Nella canzone 126 farei fatica a rinunciare a *humile*, dopo aver interpretato il v. 44 «humile in tanta gloria» come traduzione dell'iconografia della Madonna dell'Umiltà inaugurata ad Avignone da Simone Martini, fondata proprio sull'etimologia latina del termine *humilis* («humilis, quasi humo acclinis»), e che

dunque prevede la rappresentazione di Maria seduta in terra (*humo*) e non in trono. Certo, si tratta di informazioni affidabili alle note di commento, ma credo che la forma latina del termine, in questo caso, trasmetta all'occhio il senso dell'immagine lì rappresentata, che non sarebbe del tutto rispettato dalla forma 'umile' (accenno qui al fatto che, sulla base dell'uso del termine in rima, sempre in accentazione piana, ho deciso di disambiguare la sua pronuncia all'interno del verso stampandolo appunto con l'accento, adattando la decisione continiana di accentare parole ossitone difformi dall'uso moderno: *Hanibàl*). Alcune volte l'ammodernamento sembra facile, come nel son. 182 in cui *intellecto* è in rima con *constretto* : *sospetto* : *schietto*; ma *intellecto* è l'unico termine 'filosofico' della serie: l'unico, dunque, per il quale la grafia potrebbe discendere da una abitudine dell'occhio alla lettura del termine latino. E ancora: nessuna esitazione rispetto alla riduzione di *biancho* (anche perché, seppure i casi su cui ragionare non siano molti, nella parte autografa sembra preponderante la forma *bianco*, ovvero quella che si allontana dalla grafia volgare del termine), ma che fare di *habito* quando ha il significato classico di *habitus*, come in 23, 75 o in 71, 10-11 («chi di voi ragiona / tien dal soggetto un habito gentile»)? e che fare di *honestade*, in cui, ancora più evidentemente che nell'incipit dantesco, la grafia latina rimanda alla categoria dell'*honestum*? (e rimando agli studi di Paolo Cherchi). Trovo poi intima resistenza a rendere *dextro* con 'destro' nel nodo fonetico di 233, 9-10, ove quella insistita «dextra parte» nasconde ben più di una malattia degli occhi (sono convinta che l'insistenza sulla direzione del contagio risenta dell'iconografia della stigmatizzazione di Francesco, su cui ha richiamato l'attenzione Chiara Frugoni). Infine, in 195, 2 e 280, 14 ridurre *hami* ad 'ami' crea una finta rima equivoca con *ami* (voce del verbo 'amare'), inesistente nell'originale. In 19, 9 («Ch'i' non son forte ad aspectar la luce / di questa donna») mi sembra che ridurre il verbo ad *aspettar* implichi la perdita completa del suo significato di 'vedere', latinismo da *aspectare* frequentativo di *aspicere* (Bettarini), che il gruppo -ct- minimamente preserva.

Fra le forme latine più difficili da 'tradurre', tuttavia, credo che per prima si possa annoverare l'incipit dell'ultimo sonetto della prima parte, quel verso che è quasi l'incoronazione di Laura, che nel sonetto presente ha pronunciato la sua piccola *collatio laureationis*. In *Rvf* 263, 1 il verso «Arbor victoriosa triumphale» mi pare duramente e intenzionalmente latino, tanto da potersi quasi annoverare anche questo sonetto nel numero dei 'bilingui', come la Bettarini definisce il CXXXII dell'ed. Solerti, *Sacra Colonna, che sostieni ancora* (cfr. commento, p. 45). La sua ripresa intertestuale nella seconda parte delle rime (*Rvf* 313, 10-11 «triumpha... la sua invicta honestate») mostra quando intimamente legato sia quel *triumphus* con la *honestas* laudata 'filosoficamente' da Laura nel son. 262 come virtù superiore alla vita stessa: tanto da meritare l'attacco del son. 263 in una forma da inno latino, quasi *Vexilla Regis prodeunt*.

Mi chiedo poi se per certune decisioni editoriali non si debba tenere conto della maniera in cui Petrarca è stato letto nelle stampe d'età moderna: ad esempio per l'eliminazione degli apostrofi di troncamento che l'edizione Bettarini ha esteso sistematicamente a tutti i plurali apocopati, che tuttavia hanno

larga attestazione nella poesia moderna come plurali alternativi a quelli vocalici. Si potrebbe dunque ricondurre le forme *pensier'*, *man'*, *sospir'*, *color'* ai legittimi *pensier*, *man*, *sospir*, *color*, ogni volta che l'aggettivo che li accompagna renda inequivocabile il numero (es. 11, 5 «i be' pensier celati»; 23, 24 «pensier gelati»; 30, 32 «questi pensier»; 36, 13 «de' suoi color depinto»; 37, 98 «le man bianche sottili»; 41, 11 «a' tristi nocchier»; 42, 11 «desta i fior tra l'erba»; 174, 9 «i dolor miei»); e lasciando il segnale di troncamento solo quando il numero è dubbio. Anche questa scelta, tuttavia, mentre sembra limitare lo spettro degli interventi sul testo, ne rende necessari altri, affidati alla totale discrezione dell'editore: ad es. in 249, 7 «tra minor' fior'», bisogna mantenere uno dei due segnali di apocope, e scegliere quale¹¹. Dall'edizione Bettarini mi sembra però necessario accettare l'apostrofo equidistante 'a grado zero' per indicare una pronuncia implicita dell'articolo, nei casi tipo «il mare, e' laghi, e i fiumi» (cfr. *Introduzione*, p. XXIX), soluzione già adottata da Carducci (cfr. 206, 3 «che' miei di»): anche questo, tuttavia, in assenza di uno studio sistematico del comportamento degli articoli in Petrarca.

Dalla riduzione del numero degli apostrofi di troncamento risulta anche l'*aspectus* generale del testo, che penso si debba ricondurre a una forma che sia scorrevole per l'occhio, ma non priva di ambiguità o possibili doppie letture. Lo stesso effetto sortirebbe l'eliminazione di molte virgole (assenti nell'originale), che soprattutto nell'edizione Bettarini tagliano e separano subordinate e incisi in modo da precisare a ogni passo la 'corretta' scansione del periodo¹²; ma è esperienza comune di ogni lettore la frequente indecidibilità dell'attribuzione di aggettivi e avverbi, ad esempio prima e dopo cesura, che una punteggiatura troppo grammaticale e per così dire 'determinativa' finisce per cancellare, imponendo una e una sola lettura come praticabile.

Guidata dallo stesso principio vorrei eliminare molti «ché», onde «non imporre categorie [grammaticali] storicamente non pertinenti o la cui pertinenza non è chiaramente documentabile»¹³, riconducendoli all'uso, larghissimo in antico, del *che* polivalente (es. *Rvf* 5, 7-8 «Taci, grida il fin, *che* farle onore / è d'altri omeri soma che da' tuoi»); bisognerebbe essere decisi ed estendere il principio a tutti i *che*, ma sarà forse opportuno conservarli quando l'assenza dell'accento potrebbe far pensare a un relativo. Tutto ciò discende da un giudizio soggettivo dell'editore sul testo, ne sono consapevole: fatto che tuttavia mi sembra non depurabile da ogni operazione consimile.

Per finire, mi chiedo se proporre una veste grafica ammodernata non implichi per ciò stesso la commutazione delle voci del verbo 'avere' nella forma odierna (dunque non «ò, ànno» ma «ho, hanno», con cambiamento d'intervento sull'o, *anno* dell'autografo e dunque inserimento dell'*h* etimologica in luogo dell'accento). Sicuramente va in questo senso l'adozione delle cifre arabe per numerare i *fragmenta*, in luogo dei numeri romani: soluzione già felicemente adottata da Marco Santagata.

*Principi guida per l'ammodernamento*¹⁴1. *Et*

Credo non sussistano dubbi sul fatto che, in una edizione ammodernata, l'*et* debba essere trascritto *e*: e questo per ragioni sia di opportunità che di merito. Le prime sono chiare: se il lettore trova stampato *et* è autorizzato a pronunciare [et], cosa che sortisce effetti curiosi (per non dire francamente inaccettabili), soprattutto davanti a consonante (*Chiare, fresche ET dolci acque...*). Si badi che la competenza richiesta per pronunciare diversamente l'*et* è superiore a quella che ci attendiamo da un lettore dei «Tascabili», ma non solo: si dà il caso che nella lettura pubblica di testi antichi si senta pronunciare [et] anche da parte di studiosi di storia moderna alle prese con testi volgari cinque o seicenteschi. Le ragioni di merito che spingono a non trascrivere meccanicamente «et» quando si trova *et* (o la nota tironiana) nel codice petrarchesco discendono dalla considerazione della reale natura di quella *t*, che può fungere da marcatore di confine di sillaba¹⁵, così come dalla varia tipologia di congiunzioni rintracciabili in Petrarca: *e, et, 7, ed*. Ridurre tutte quante al solo «et» si configura già come una precisa scelta editoriale, di per sé non garante di maggiore conservatività.

Con tutto ciò, resta il problema di come rendere un eventuale *et*, o la nota tironiana, di fronte a vocale quando si riscontri la presenza di una dialefe. Ora, da una parte è vero che in quel caso la *t* funge appunto da confine di sillaba, impedendo di realizzare la sinalefe durante la lettura: ma non è che la pronuncia [etè] o simili sia per questo esatta, o auspicabile. La presenza di alcuni *ed* nel Vaticano latino 3195 (4, 12 «ed or»; *Rvf* 23, ai vv. 2 «ed ancor» [su rasura], 24 [il difficile *edintorno*, cfr. Petrucci pp. 84–85], 78 «ed ella» e 108 «Ed io»; 30, 6 «ed avrò»; 30, 30 «ed a la neve»; 78, 4 «ed intelletto»; 137, 3 «ed à fatti»; 145, 7 «ed al breve»; 155, 12 «ed ingegnose»; 156, 12 «ed era il cielo»; 264, 127 «ed ò 'l cor»; 267, 4 «ed ogni uom vil»; 270, 37 «ed alzava»; 288, 5 «ed àmmi ... condotto») potrebbe indurre a estendere la presenza della *d* eufonica in tutti i casi di dialefe: ma l'*ed*, presente nella sola parte idiografa, può essere considerato come forma «abbandonata» da Petrarca (cfr. Petrucci, p. 85). In ogni caso, è anch'esso un altro tratto grafico meccanico, funzionale a isolare il monosillabo vocalico di fronte a vocale. Nel caso difficile di *Rvf* 11, 13 «che per mia morte, e al caldo e al gielo», che rischia una pronuncia assai accorciata a causa delle due sinalefi possibili in corrispondenza delle congiunzioni, si deve decidere se rendere «ed al caldo ed al gielo», sapendo che poco supporto si potrà avere dal consimile 30, 30 «la notte e 'l giorno, al caldo *ed* a la neve», causato dalla *scriptio continua*; o se affidare al lettore la ricostruzione dell'endecasillabo. Si tratta dunque di decidere autonomamente per una presenza o assenza della «d» eufonica atta a completare il numero di sillabe del verso: presenza o assenza che normalmente il lettore decide in modo fluido, durante l'esecuzione orale del testo, e che, se introdotta con regolarità, paralizzerebbe il verso su una pronuncia predeterminata.

2. Grafie antiche, latinismi

a. -h- iniziale o in nesso (e iniziale di nome proprio)

Un'edizione ammodernata non dovrebbe conservare l'*h* etimologica iniziale, nonché l'*h* in corpo di parola nei composti. Si avrà così *huom uom*, con tutta la sua famiglia: *humano/a* umano/a, *humanitade* umanitade, *humani/e/a* umani/e/a (ma che fare del tecnicismo di *Rvf* 15, 14 «qualitati humane?»), *huomini* uomini; e poi, citando i vocaboli in ordine di comparizione: *honore/honoro/honora* onore/onoro/onora, *hemispero* emispero, *homeri* omeri, *humor/e* umor/e, *theatro* teatro, *trahendo* traendo, *herba/e/ette* erba/e/ette, *habito* abito, *humido/i/a* umido/i/a, *habitrebbe/habitar* abitrebbe/abitar, *honestate/honesti/a/e* onestate/onesti/a/e, *hora/e* ora/e, *abhorre* aborre, *habitato* abitato, *honorata/e/o* onorata/e/o, *inhospiti* inospiti, *homeri* òmeri, *trahe trae*, *hebrei* ebrei, *hispano* ispano, *habitador/habitor* abitador/abitor, *honestamente* onestamente, *horribil/horribili* orribil/orribili, *humiliar* umiliar, *humilmente/humiltate* umilmente/umiltate, *honorata* onorata, *hirto* irto, *hermi* ermi, *hedera* edera, *inhonesti* inonesti.

Per lo stesso principio si ridurranno al fonema equivalente i digrammi etimologizzanti -ph- e -th-: *philosophia/philosophi* filosofia/filosofi, *pharetrato* faretrato, *thesoro* tesoro, *thesaliche/Thesaglia* tesaliche/Tesaglia, *Scythia* Scizia, *Athene* Atene, *Athlante* Atlante, *Ethiopia* Etiopia, *Marathona* Maratona, *Philippo* Filippo, *Zephiro* Zefiro, *Philomena* Filomena, *Poliphemo* Polifemo, *Orpheo* Orfeo, *Tiphi* Tifi, *Pharaone* Faraone, *Lethe* Lete. Nel caso di *Amphione*, nell'originale si trova il *titulus* (28, 68 *dâphione*), legittimando la trascrizione di Carducci «Anfione».

Con gli ultimi casi siamo entrati nel territorio dei nomi propri, in cui l'*h* è più difficile da eliminare senza danni perché riproduce la forma in cui essi venivano letti nella tradizione scritta latina, coinvolgendo spesso l'iniziale del nome: *Hispana* Spagna, *Phebo* Febo, *Hanibal* Anibàl, *Homero* Omero, *Helia* Elia; per non parlare di 148, 1-4 *Hermo-Histro-Alphéo-Hibero-Hebro* Ermo-Istro-Alfeo-Ibero-Ebro. Per restare alle iniziali – che tuttavia assumono rilievo solo nelle edizioni moderne, essendo sovente sprovviste di maiuscola nel codice petrarchesco –, in 210, 1 *Non da l'hispano hiberno a l'indo ydaspe* ridurre entrambe le iniziali a «I» offusca la diversa provenienza dei termini *hibero* e *ydaspe*¹⁶. Nessun dubbio sulla resa dei due *Karlo* contigui di mano del Malpighini (27, 1 e 28, 25), da ridurre a «Carlo», ma qualcuno resta su *Xerse*, sempre nella canz. 28 (che Carducci, per altro, conserva).

Tornando all'*h*, tra i casi dubbi metterei 366, 135-36 *verace / homo e verace Dio*: all'interno del dominio assoluto della forma dittongata (*h*)uomo, questa è infatti la «sola attestazione» del latino *homo* (Manni, p. 200), che non a caso compare «nel contesto solennissimo» della canzone alla Vergine. L'esistenza di un *Homini* di mano di Petrarca (239, 19: da trascrivere «Òmini»?) attenua la singolarità di quell'unico *homo*, la cui indubbia cadenza liturgica, tuttavia, unita alla posizione di assoluto rilievo, ad apertura del penultimo verso del canzoniere, induce a considerare la reale opportunità di una riduzione della forma grafica. Altro dubbio per 176, 12 *un solitario horror*: la forma latina del termine allude infatti al valore tecnico di *horror* come folto buio del bosco.

b. -h- in grafia volgare.

Nel caso dell'occlusiva velare sorda e sonora (*frescha, piagha*) vanno ricondotti all'uso moderno i casi, comunque non costanti, di grafia *ch* e *gh* davanti a vocale centrale e velare, fatto grafico privo di rilevanza fonetica¹⁷. E dunque: *poch* poco, *stanch*/*a* stanco/*a*, *biancho* bianco [16, 1, in rima con *manco* : *fianco* : *stanco*], *cerchando* cercando, *fiacchar* fiaccar, *antica*/*o* antica/*o*, *frescha* fresca, *tocchar*/*tocchai* toccar/toccai, *mancha* manca, *nevicha* nevica, *ingiuncha* ingiunча, *Marroccho* Marrocco (50, 48), *scioccho* sciocco [51, 11 in rima con *Marroccho*, in terzine che comprendono anche *biancho* e *stanch*], *pieghar* piegar, *priegha* priega, *anchore* ancore, *fatica* fatica, *piagha* piaga, *choro* coro, *chui* cui, *boscho* bosco, *tronchon* troncon, *stanchar* stancar, *varcha* : *monarcha* : *carcha* : *barcha* (235, 1-8), *anticho* (: *mendico*) antico.

L'intervento, seppur apparentemente semplice, cela insidie: dal computo delle occorrenze del digramma *ch* seguito da *a*, *o*, *u* bisogna escludere le forme *anchora*, *qualchuno* e *ciaschuno*, grafie sintetiche corrispondenti, «in termini moderni, ad *anch'ora*, *qualch'uno*, *ciasch'uno*» (Petrucci, p. 99¹⁸): mentre le edizioni ammodernate preferiscono «ancora, qualcuno, ciascuno». Rientrano tuttavia nella tipologia citata (resa dell'occlusiva) le forme *ancho* e *unquanch*.

Si noti anche che l'alternanza della forma *anticho* con *antiquo* induce a non modificare quest'ultimo (anche Carducci lo conserva, senza eliminarlo né ridurlo: cfr. *Rvf* 16, 5); e che in 126, 6 e in 204, 12 la grafia volgare evitava forse all'occhio la ripetizione ravvicinata di *co* - *co* (*fiancho* colonna, *stanch* coraggio).

c. digramma -ct-, -pt-.

Si tratta di uno di quei casi in cui alla tradizionale interpretazione come pura grafia, priva di rappresentazione fonica (*Factore* si legge [Fattore]), si sovrappone la considerazione del fatto culturale: come scriveva Stussi a proposito del *Cortegiano*, «si può prendere in considerazione l'eventualità di eliminare mere grafie latineggianti come *septe* per *sette*, *facto* per *fatto*: assicurandosi beninteso che non fossero usate intenzionalmente per connotare un certo testo in quanto testo scritto, se non addirittura per indicare una pronuncia dotta» («Ecdotica», I, p. 184; e tuttavia in *Rvf* 352 e 360, di mano di Petrarca, troviamo per due volte *Fattore*). Si aggiunga che, accanto alla presenza di un -ct- come mera restituzione grafica della -t- geminata, si ha la grafia latina, dove -ct- equivale a -t- perché compreso nel gruppo consonantico -nct-.

Nel Canzoniere si trovano comunque serie di rime che possono fungere da guida per la riduzione di -ct- a -tt-, sia per mano di Malpaghini sia nella parte autografa: in 26, 10-14 *electi* : *perfecti* : *detti*; in 346 le rime delle terzine *perfecti* e *aspecti* in rima con *affretti* (cui si aggiunge *electi* al v. 1, in centro verso). Si avrà dunque, per analogia, *Factor*/*Factore* Fattor/Fattore, *fructo* frutto, *imperfecto*/*e* imperfetto/*e*, *intellecto*/*i* intelletto/*i*, *pecto* petto, *facto*/*a* fatto/*a*, *nocte* notte, *effecti*/*o* effetti/*o*; *dilecto*/*a* diletto/*a*, *doctrina* dottrina, *victoria*/*victorioso*/*a* vittoria/vittorioso/*a* (coesistente con *vittoriosa* a 103, 2), *obiecto* obietto, *tecti* tetti, *lecto* letto, *aspectar* aspettar, *defecto* defetto, *afflicto*/*e*/*i* afflitto/*e*/*i*, *acto* atto, *nocturna*/*e*/*o* notturna/*e*/*o*, *affecto*/*i* affetto/*i*, *tractato* trattato, *perfecti* perfetti, *lacte* latte, *dilectoso*/*dilectevol* diletto/dilettevol, *lecti* letti, *aspectando* aspettando, *electo*/*i*

eletto/i, *nectar* nettar, *invicto* invitto; in 325, 62-65 *effecti* : *electi* : *aspecti*; *lecto* letto; *pacto* patto. Resta notevole la serie 'latina' (non in rima) *excelse* - *subiecto* - *obiecto* di 318, 3-6 (*excelse*, *subietto*, *obietto*).

Per -pt- ricorrono: *septentrione* settentrione, *Neptuno* Nettuno, *optima* ottima, *scripto* scritto: del resto quest'ultimo è in rima con *prescritto* e *afflitto* nelle terzine di *Rvf* 120, così come nelle terzine di 139 si trova *dritto* : *Egipto* : *prescripto*; più vario è il caso di 127, 3-7, in cui si trovano in rima tutte le possibili grafie antiche della -t- geminata (*afflicta* : *ditta* : *scripta*), a dimostrazione della loro equivalenza fonetica. In 193, 7 Carducci conserva *raptus* per *man d'amor*, che rimanda al *raptus* (ma in nota ne segnala il volgarizzamento in *ratto*).

I gruppi -nct-, -mpt- ricorrono nella famiglia *sancte/i* sante/i, *sanctissimo* santissimo, e nel caso di 5, 14 *presumptuosa* presuntuosa (Carducci).

d. digramma -ti- o -ci- intervocalico:

La rappresentazione grafica della sequenza intervocalica dell'affricata dentale sorda davanti a *i* (oggi -zi-) subisce una trasformazione, come si può vedere nel passaggio dalla parte copiata dal Malpaghini (*Rvf* 82, 9-14 *stracio* : *sacio* : *ringraccio* in rima alternata, dunque incolonnati a destra nella pagina) a quella autografa (363, 10-14 *stratio* : *ringratio* : *satio*); è invece tutta di mano del Malpaghini l'alternanza *vittii/vicii* (risp. 137, 2 e 317, 4). La forma in -ti- della famiglia di 'grazia' è comunque maggioritaria nel canzoniere: *gratia/e* grazia/e, *ringratia/ringratiar/ringratiando/ringratio* ringrazia/ringraziar/ringraziando/ringrazio, *gratioso* grazioso. Troviamo poi *otiose/a* oziose/a, *operation* operazione, *pretiosa* preziosa, *giustitia* giustizia, *silentio* silenzio, *satia* [forse corretto su *sacia* in 130,13] sazia, *spatio* spazio, *eletion* elezioni, *Lucretia* Lucrezia.

Anche qui i dubbi emergono a frotte: in 53, 39 *officio* è in rima con *vitio* e *Fabritio*, e dunque avremo, con Carducci, «offizio, vizio, Fabrizio»; ma forse occorrerà estendere la grafia anche al *ringraciar* del v. 56, sebbene non in rima. Però in 71, 73 *stracio*, in rima con *ringratio* e *satio*, dà «strazio, ringrazio, sazio», ma in 72, 72 troviamo *iudicio* non in rima: qui la grafia 'iudizio' mi sembra inattuabile, e bisognerà lasciare la forma latineggiante (contro i casi di *giudicio* giudizio?). Nelle occorrenze non in rima, Carducci oscilla: rende con «topaci» il *topacii* di 30, 37, ma con «spazio» lo *spacio* di 37, 19.

Con il gruppo -nti- si accede a forme francamente latine, nelle quali, fuor dell'incolpevole *assentio* assenzio, si pone il dubbio della resa moderna: i casi di *providentia*, *inconstantia*, *eloquentia*, *potentia*, *sententia*, *experientia*, *presentia*, *patientia*, *conscientia* hanno come esito forme lievemente mostruose: *inconstanzia* eloquenzia *potenzia* *sentenzia* *esperienza* *presenzia* *pazienzia* (Carducci infatti oscilla negli esiti: «eloquenzia», ma: «providenza»; senza contare che in 238, 3 muta *providentia* in 'provvidenza', con vera traduzione interlinguistica).

e. latinismi in -x-.

Se nel caso di -x- più consonante l'esito è immediato (*extremo/a/i/e* estremo/a/i/e, *extima* estima, *exclusa* esclusa, *dextra/o* destra/o, *extinto/extinse/extingua* estinto/estinsse/estingua, *experto/a* esperto/a, *expedito/a* espedito/a, *extimo* estimo, *excellenti* eccellenti), nel caso della -x- seguita da vocale, al di là di al-

cuni termini e nomi propri dalla grafia stabilizzata (*luxuria* lussuria¹⁹, *proximi* prossimi, *Ulixè* Ulisse, *Alexandro* Alessandro, *Polixena* Polissena) restano i casi di incertezza nella resa della pronuncia sorda o sonora della *s* che ne rappresenta l'esito volgare: *exercitar* esercitar o essercitar? e così per *exalto* esalto, *exilio/exilii* esilio/esilii, *exempio/i* esempio/i, *inexorabile* inesorabile. Carducci stampa «esaltar», «essiglio», «esempio»; ma in 127, 17 «inesorabile».

f. altri nessi: *oggetto* oggetto, *obstinato* ostinato, *adversa/o* avversa/o, *adversario/a* avversario/a, *somno* sonno, *danno/i* danno/i, *gomfiata* gonfiata, *nimpha* ninfa. Qualche dubbio per *Caribdi* di 189, 3, ma soprattutto per l'alternanza di *colonna* colonna (che coesiste con *Colonne* [50, 48, scritto con il *titulus*]) e *columna*, in ragione della presenza della *u* che rimanda più direttamente alla forma latina.

3. Grafie 'critiche'

Elimino il raddoppiamento fonosintattico, per altro sporadico: 12, 8 *a'llamentar* a lamentar [Carducci: *A'llamentar*]; 37, 73 *a'ccidò* a ciò [= Car.]; 73, 42 *A'llor* A lor [= Car.]; 100, 10 *e'lla* e la [= Car.] e riduco a grafia analitica le forme con assimilazione: 32, 9 e 35, 14 *co'llui* con lui [= Car.]; 73, 92 e 78, 9 *co'llei* con lei [= Car.]. Diverso è il caso di 104, 13 *a'llungo*, interpretato come raddoppiamento quando invece si tratta della forma *Al lungo*, apparentabile secondo Livio Petrucci a «certe discrezioni della sillaba iniziale» che appartengono tipicamente alla sola mano del Malpaghini (p. 86, con rinvio a p. 81): anche per questo lo si potrà ricondurre alla forma «a lungo», contro Carducci che riproduce 'al lungo' («al lungo andar»). Sull'unico rafforzamento imputabile alla penna di Petrarca, quello di 179, 9, cfr. Petrucci, p. 90.

DISCUSSIONE

ENRICO FENZI:

L'impegno a pubblicare il testo dei *Rvf* di Petrarca ammodernandone la grafia corrisponde a una spinta molto forte che sembra si vada facendo ormai strada, dopo decenni in cui la fedeltà alle scrizioni antiche si presentava immediatamente, *prima facie*, quale garanzia di rigore filologico e scientificità.

L'operazione in ogni caso non è semplice, per un insieme di motivi. Prendiamo il discorso un po' alla larga. È evidente che il caso di Dante è affatto diverso, e che, mancando l'autografo e in presenza di una tradizione vastissima, l'editore si muove con maggiore libertà. Petrocchi, dopo aver osservato che «è vano illudersi di rintracciare fatti linguistici che non restino circoscritti all'ambiente scrittoria o all'*usus* peculiare del copista, e siano prova di un'alternanza o di una scelta attribuibili al poeta» (*Intr.* p. 410), passa ai fatti grafici entro il quadro di una preferenza per la versione ritoscanizzata di Francesco di ser Nardo, nel codice Trivulziano 1080. Questo codice sta infatti «in posizione emi-

nente» nell'esibire «un minimo di incertezza grafica accanto ad un lodevole rifiuto delle grafie latineggianti, assai più abbondanti nei codici estranei all'officina fiorentina, in specie nei settentrionali: elementi come le *h* anche all'interno della parola, *ph* o *th* per *f* e *t*, nesi come *-mpt-* o *-nct-*, *k* per *ch*, o simili, si può dire risultino espunti prima ancora che dagli editori recenti, dalla modernità di Francesco di ser Nardo e dei suoi colleghi e continuatori, i quali hanno provveduto a tramandarci un aspetto 'grafico' della *Commedia* molto più accettabile e pulito di tanti testi letterari d'un secolo o due posteriori. Ciò è dovuto ad una circostanza a mio avviso di singolare interesse: la *Commedia* era richiesta da lettori di media cultura, e l'amanuense, soprattutto nelle copie calligrafiche (Triv è un gioiello, in tal senso), si sforza di fornire un testo leggibilissimo, operando una serie di semplificazioni quasi tutte accettabili» (*Intr.* pp. 419-420: vedi pure, a conferma del fenomeno per quanto riguarda le *Rime*, D. De Robertis, *Intr.* II 2, p. 1207, e per quanto riguarda la prosa del *Convivio* F. Brambilla Ageno, *Intr.* I 2, pp. 901 ss., pur essa favorevole a «rappresentare schiettamente i suoni e le forme volgari», come fanno alcuni dei più autorevoli manoscritti, e indotta a sospettare una sopraggiunta influenza umanistica nelle scrizioni latineggianti di altri). Che poi Antonio Lanza nel 1996 proceda con coerenza nel fare del Trivulziano il suo testo base, oppure che Federico Sanguineti nel 2001 scelga invece l'Urbinate latino 366, non muta il dato di fondo di una ormai tranquilla potatura di fatti grafici. Per dirla in maniera un poco provocatoria, la maggioranza dei casi che Sabrina Stroppa ci ha messo sotto gli occhi nei suoi preziosi *Principi guida per l'ammodernamento* dei testi poetici di Petrarca direi siano già stati risolti senza sturbamento di nessuno dagli editori della *Commedia*, che non si sono dati troppo pensiero della selva *obscura*, e del *tractar, compuncto, dricto, nocte, tucti...*, che – va detto – anche nel Trivulziano spesseggiano.

La posizione di Barbi, favorevole a una equilibrata opera di normalizzazione grafica, nel caso della *Commedia* si è dunque imposta senza discussioni, anche perché ad essa indirizzavano gli stessi testimoni. Non così per Petrarca, al quale Petrocchi forse non pensava quando giudicava *lodevole* il rifiuto delle grafie latineggianti che faceva della *Commedia* un testo più *accettabile* e *pulito* di tanti altri che l'avrebbero seguito: tra i quali, occorre dire, stanno anche con qualche paradosso i *Rerum vulgarium fragmenta*. Già altri hanno rilevato la circostanza per la quale si può avere l'impressione «che la lingua delle rime di Petrarca sia più *arcaica* di quella delle rime di Dante (edite da Barbi con criteri normalizzatori delle forme grafiche), o ancora, che la lingua del Canzoniere sia più arcaica di quella dei *Triumph*, i quali, in assenza di autografo e di edizione critica, circolano in una vulgata non conservativa». Scriveva così Santagata, in discussione con Gorni («La rivista dei libri», marzo 1997, pp. 14-17: ma l'edizione Appel è critica), pronunciandosi a favore di quell'ammodernamento ch'egli non aveva però operato nella edizione mondadoriana del 1996 (IIa ed., 2004), e contrapponendosi al collega che sosteneva per contro la necessità di rispettare le grafie antiche, come aveva fatto quale editore della *Vita Nova* del 1996, per Einaudi (onde abbiamo, subito, *scripte, sententia, puncto, giratione, perceptioni, ymagine...*). Il caso, come si vede, ha qualcosa di curioso, dal momento

che la *Vita Nova* di Gorni restaura precisamente quell'abito grafico dal quale i versi di Dante sono in genere 'ripuliti', mentre l'esigenza alla quale Santagata già dava voce e che sembra rafforzata in tempi recenti va nel senso contrario, generalizzando anche presso altri autori, e segnatamente Petrarca, la pratica modernizzante di Barbi.

Ma a caratterizzare il caso di Petrarca il punto, infine, è un altro: l'esistenza dell'autografo, e cioè del codice Vat. Lat. 3195, affiancato dal 'codice degli abbozzi', Vat. Lat. 3196 (nel 3195, come si sa, sono di mano del Malpighini i componimenti 1-190, meno 121 e 179, e 264-318, e del Petrarca medesimo, che ha direttamente sorvegliato e approvato il lavoro del suo copista-segretario, i componimenti 121, 179, 191-263, e 319-366). Ora, tale manoscritto, nella complessa armonia delle scelte che lo costituiscono, è una sorta di monumento e archetipo della nostra lingua poetica dotato di tale prestigio e forza esemplare che la responsabilità di alterarne l'aspetto grafico non è cosa facile. Si dirà che ciò è sempre stato fatto, per esempio (mi limito a pochissimi esempi tra i più rilevati) da Carducci, e poi da Moschetti e da Scherillo ormai sulla base dell'edizione del codice Vaticano procurata da Salvo Cozzo nel 1904 e della trascrizione diplomatica di Modigliani per la Società Filologica Romana ancora nel 1904, e infine dal diligentissimo, ottimo Chiòrboli, sia nell'edizione Trevisini del 1924 che in quella per i laterziani *Scrittori d'Italia* del 1930. Nella prima edizione, nell'*Avvertenza*, p. XI, egli già scriveva: «A rendere il testo una sola via vedevo aperta innanzi e per quella mi son messo risoluto e senza mai pentirmi: i versi riprodurre non nella materiale e fittizia figura delle parole, sì nello schietto suono loro, in modo che in tutto a noi tali risonassero quali sonavano dalla stessa voce del poeta. In vero, perché assiepar i vocaboli di segni a noi vieti e ispidi all'occhio e in sé ormai al tutto vani, vani pur al poeta, come il giuoco delle rime ne fa manifesto, or l'una essendo scritta più all'usanza latina or più all'italiana l'altra, sebbene dovessero di necessità consonare insieme? Ma, se non le grafiche, le foniche forme delle parole si ho con, quasi dicevo, religiosa osservanza rispettate sempre», ecc., e confermerà poi tale orientamento, con importante esemplificazione, nell'edizione Laterza, *Nota*, pp. 418-20.

Tuttavia, almeno sino a Chiòrboli le modalità d'intervento, pur muovendo da pochi fatti basilari e comuni ai vari editori, non s'organizzano in un canone stabile e organico, e le edizioni di Chiòrboli, che pur avevano le qualità per fondarlo, non s'impongono perché nel 1949 Contini pubblica presso l'editore Tallone, a Parigi, il suo *Francisci Petrarcae laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta*, cioè l'edizione ispirata a criteri larghissimamente conservativi rispetto all'autografo, ripetutamente ristampata presso Einaudi e immediatamente divenuta di riferimento e a tutt'oggi assunta a modello da riprodurre, come hanno fatto Santagata, Dotti (Roma, Donzelli, 1996) e, recentemente, la Bettarini (Torino, Einaudi, 2005). Tra l'altro in questa importante edizione la studiosa recede rispetto al cauto intervento normalizzatore da lei già operato nella scelta fatta per la *Antologia della letteratura italiana*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, I. *Duecento-Trecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, nella quale «sono stati eliminati i puri grafemi, conservati da Contini per *pietas* umanistica, e altresì, per uniformità, i rari casi di raddoppiamento e di assimi-

lazione in fonosintassi del codice Vaticano» (*Note*, p. 997). Onde l'alternanza, dalla scelta antologica all'edizione, di *e/ed* con *e/et*, e, per esempio, in *Rvf* 128, *Italia mia*, quella tra *diletto/dilecto*; *afflitte/afflicte*; *ancor/anchor*; *intelletto/intellecto*; *atto/acto*; *onesto/honesto*, ecc. (e altrove, *uom/huom*; *uman/human*; *stanca/stancha*; *piaga/piagha*, ecc.).

Il caso mi sembra significativo di una questione tuttavia aperta, anche se l'ingresso sembra sbarrato innanzi tutto, come si diceva, dall'esistenza dell'autografo, e in secondo luogo da una sorta di tirannia esercitata dall'edizione di Contini, che nel caso di Petrarca, esplicitamente dato per eccezionale (si veda per esempio quanto Contini stesso scrive nell'*Avvertenza* alla sua *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. VIII) è riuscita a sovvertire le scelte precedenti e a imporre la fedeltà anche grafica all'autografo come prerequisito essenziale di ogni edizione che voglia ispirarsi a criteri di probità e rispettabilità filologica. Ora, quello che non finisce di convincermi, in questa difesa della grafia originale, è la giustificazione riassumibile nella formula continiana, ripetutamente impiegata dalla Bettarini, della *pietas* umanistica, rafforzata dall'argomento secondo il quale sarebbe evidente l'interesse «che si ha a conoscere, anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore della lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati». Cerco di spiegarmi. L'uso grafico non sembra di per sé suscettibile di uscire dall'ambito degli interessi specialistici, a meno che non riesca ad essere percepito, con più o meno d'approssimazione, come un fatto di ampio rilievo culturale. Direi allora che la strada da percorrere sia semmai un'altra, deducibile quanto meno dagli accenni sopra riferiti di Petrocchi e della Ageno. In effetti, se è vero che Francesco di ser Nardo e i suoi seguaci *consapevolmente* semplificano le grafie latineggianti in vista del pubblico al quale si rivolgono, e se dall'altro lato quelle stesse grafie sporadicamente tornano in chiave umanistica quale scelta altrettanto *consapevole*, con programmatico intento nobilitante, ebbene, i fatti grafici perdono ogni carattere d'indifferenza e casualità, e si caricano invece di valenze culturali e sociali e persino epocali assai più ampie. Ed ecco che in questo quadro riesco a immaginare che il sistema grafico di Petrarca possa assumere tutti i caratteri di una intenzione e scelta culturale essenzialmente anti-dantesca, 'marcando' subito attraverso l'evidenza dei segni l'essenza squisitamente elitaria della sua lingua poetica proprio nel momento in cui il volgare della *Commedia* s'andava staccando da una *couche* grafica latineggiante per adattarsi a un pubblico affatto diverso.

Si tratta di un'ipotesi, naturalmente, ma per parte mia non riesco a trovare altra giustificazione per una pratica editoriale largamente conservatrice che in ogni caso, da Contini in poi, è stata capace di relegare ogni altra soluzione al campo delle mezze verità e dell'empiria. Ma si tratta di un ricatto al quale è bene non cedere, non foss'altro perché anche quella di Contini è di necessità una pratica compromissoria, che comincia con il rifiutare il rigore dell'edizione diplomatica e cerca un equilibrio ch'è inevitabilmente mobile, suscettibile di continui seppur minimi spostamenti e correzioni. Oltre alla celebre *Nota al testo* nell'edizione Tallone si veda la voce *Filologia* (1977), nel suo *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-66, in part. pp. 15-19, § *Edizione interpretati-*

va, che comincia proprio così: «Di un autografo (o suo equivalente) l'edizione interpretativa riproduce ciò che interessa e omette, intenzionalmente o spontaneamente, ciò che non interessa. In sostanza essa è la traduzione o adattamento di un sistema, storicamente individuato, in altro sistema; nulla di categoriale la distingue dalla traslitterazione [...]». Un quoziente di 'discontinuità' (così ancora Contini per il quale, è bene dire, sarebbe del tutto lecito uniformare il latino di Petrarca alle regole grafiche classiche) è dunque inevitabile, e così alcune contraddizioni e situazioni critiche delle quali è bene che anche il lettore non specializzato abbia coscienza, quando si giudichi desiderabile che egli abbia un'idea della grafia di Petrarca: onde «sarà lecito», appunto, «mantenere *h* dovunque sia scritto», conservare *t* (o *c*) davanti a vocale, e ancora *et*, *nocte*, *extremo...* per la già invocata *pietas* umanistica, alla quale s'aggiungerà pure, in qualche caso, una *pietas* medievalistica. Ma si renderà *ç* con *z*; si distinguerà *v* da *u*; si ridurrà la scrizione ridondante *cierto* e *ciener* in *certo* e *cenere*, «in quanto *i* rischierebbe di esser preso, cosa capitata e che seguita a capitare, anche a praticanti della professione editoriale, per segno di vocale». A quest'ultima citazione vorrei far seguire immediatamente quest'altra, dall'*Introduzione* della Bettarini, p. XXVII a proposito della *scalarità* che Contini giudica opportuna nella trascrizione delle particolarità grafiche dell'autografo di Petrarca: «Inconveniente della scalarità è invece che il lettore di oggi, appiattito sulla scrittura, possa pronunciare "rpto per man d'Amor" (CXCIII 7) invece di *ratto*, che è anche la grafia unica del copista e dell'autore; del pari ingombrante può apparire la conservazione di *et*, scritta a tutte lettere o con equivalente compendio, davanti a vocale e a consonante, che incoraggia pronuncie aberranti come *et io* e *et sempre*, *et più*, invece di *ed io* (o *e io*), e *sempre*, e *più*; inconveniente che lo stesso Contini ha spesso lamentato a voce, sentendosi responsabile delle insopportabili pronuncie di piccoli maestri e di attori poco provveduti della nostra epoca. Ma è un falso problema. Così sembra che la conferma di scelte fedeli al testo autografo e alla tradizione sia oggi maggiormente incoraggiata dalla percezione d'una crescente maturità del lettore non specialistico, sempre più sensibile alla lettura conservativa di ogni autografia e sempre meno bisognoso di soccorsi spiccioli e d'assistenza».

In tutto ciò, non è troppo convincente la polemica contro il lettore odierno *appiattito sulla scrittura*, e la valutazione d'opportunità sarà quanto meno suscettibile di approdi diversi, quando non paia del tutto condivisibile il giudizio sulla *crescente maturità* del lettore non specialistico, semmai più incline a scorgere in certe particolarità grafiche un'equivoca fascinazione della distanza, quasi il fregio formale d'un medievismo d'accatto affatto decorativo, da *Armata Brancaleone* o da *Hostaria*. In ogni caso, si tenga fermo che l'eventuale opera d'ammodernamento non ha nulla di nuovo ed eversivo, ma è pur essa tutta interna alla ricerca di un punto d'equilibrio che non può essere, nel tempo, che il *nostro* equilibrio, e che alla fin fine, nel nostro sistema, è pur legittimo, chenché se ne pensi e si ironizzi, che chi legge *et* pronuncii *et*, e chi legge *rpto* pronuncii *rpto*: onde non del tutto centrati mi paiono i sarcasmi continiani là dove, nella citata *Avvertenza* alla sua antologia delle origini, scrive: «Si è avuta cura di non lasciare, salvo pochissimi casi particolari, residui di abitudini mera-

mente grafiche che possono essere erroneamente interpretate come rispondenti a una realtà parlata: il pericolo di pronunciare la *t* di *et* è il più imminente che minacci i catecumeni, e non essi soltanto; è esperienza quotidiana quella di attori e dicatori che, grazie al filologismo di massa candidamente operante attorno alla voga della buona filologia, prendono lucciole grafiche per lanterne sostanziali» (ma poche righe sotto, a conferma dell'«eccezione petrarchesca»: «Alla norma precedente s'è fatta una sola infrazione massiccia: quella del Canzoniere petrarchesco, per il quale, possedendone la definitiva redazione autografa [...] si è creduto istruttivo riprodurne la grafia, spesso latineggiante»). Tra le varie cose che si potrebbero dire al proposito, sta anche il fatto che responsabilità di un'edizione sia quella di sceverare a vantaggio del lettore le *luciole grafiche* dalle *lanterne sostanziali*, mentre a proposito di quel vero e proprio tormentone costituito dall'*et* vale la pena di riportare le parole di un poeta ipercolto come Zanzotto, che denuncia la necessità di correggere nei dettagli il petrarchismo filologico, «ad esempio negli *et*, in certi arcaismi formali. Sono manipolazioni che noi siamo ormai obbligati a fare anche senza accorgercene leggendo Petrarca, così come tutta la poesia delle origini. Se leggessimo Petrarca con quel sovraccarico storico di forme, di grafia e di lingua, forse risulterebbe troppo forte, ad esempio, la *t* dell'*et*, questa dentale che buca, che attraversa il tessuto serico del testo petrarchesco, fatto di polvere, la polvere delle ali di farfalla [...] Ma forse quella *t* all'epoca di Petrarca già non si leggeva più, era a sua volta un residuo filologico soltanto grafico. E poi, disturberebbe la musica magna che risuona in quei testi, anche se sottotono» (*Corrado Bologna a colloquio con Andrea Zanzotto*, in «Critica del testo», VI/1, 2003, p. 622).

Alle parole di Zanzotto mi ha indirizzato Franco Suitner, che da tempo insiste per una alternativa al testo di Contini e polemizza contro l'idea che il mantenimento di grafie antiche sia comunque garanzia di superiore scientificità (ora nel vol. *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 175-86). E alle sue considerazioni in buona sostanza mi accodo, e con lui torno a indicare nell'edizione del canzoniere procurata da Giovanni Ponte per i tascabili Mursia, Milano 1979, un utile modello per una più fine opera di ammodernamento (la quale ha tuttavia, ripeto, un eccellente precedente nell'edizione Chiòrboli) che andrà istituzionalizzata: né gli studiosi interessati alla grafia di Petrarca avranno a soffrirne, visto che per loro esistono già tutti gli strumenti del caso. Certo resta vero che con Dante non si sa quel che si perde (che si è perduto), mentre con Petrarca lo si sa, poco o tanto che sia, e come s'è detto e ridetto, ciò definisce l'eccezionalità della situazione e giustifica qualche eventuale remora. Ma d'altro canto non c'è da patire alcuna rinuncia veramente drammatica, anche perché, stabilito che l'ammodernamento grafico consiste in sostanza in una semplificazione e unificazione dei segni, non per questo viene meno la discrezionalità e insomma la libertà dell'editore di risolvere caso per caso i problemi che appaiono più delicati, temperando col proprio *iudicium* una pianificazione totalizzante e antistorica. Così, da una parte non credo si debbano avere scrupoli nell'eliminazione dell'*h* iniziale (per non dire di *biancho*, *mancho*, *anticho*, pur di mano di Petrarca) anche nei casi che lasciano in dubbio la Stroppa: per esempio *Rvf* 262, 2-5, per *honestà/honestà/honor*, o 176, 12 per *horror* nel senso latino del buio

e inquietante fitto del bosco (un siffatto *orror* è del resto topico, insieme all'aggettivo, nella nostra tradizione letteraria), mentre non vedo perché debba essere 'lievemente mostruoso' rendere *providentia* con *providenzia*, che mantiene la propria connotazione arcaica senza appiattirsi su un improponibile 'provvidenza' (Carducci oscilla, ma *providenzia* hanno Chiòrboli e Ponte). Così, vista la casistica in merito, non farei eccezione neppure per i *topacii* di 30, 37, che uniformerei, con Chiòrboli, in *topazii* (Carducci: *topaci*; Ponte: *topacii*). D'altro lato, è chiaro che non va toccato il *iudicio* in centro verso in 72, 71 (nessuno infatti lo fa); che ha senso mantenere, contro Carducci e Ponte e con Chiòrboli, *triumfale* in 263, 1 (e dunque *triumfo*, *triumfando*...), e che si può pensare di mantenere *texta* per 'intessuta' in 323, 66 (ma Carducci, Chiòrboli, Ponte: *testa*). E si manterrà infine, con gli altri, lo schietto latinismo di *columna* in 10, 1: «Gloriosa *columna* in cui s'appoggia», così come qualche grafia 'esotica' di nomi geografici (Ponte, con Carducci e contro Chiòrboli, mantiene *Tyle* in 146, 10: ma allora perché non *Ydaspe* in 210, 1?). È stato osservato che in casi del genere si darebbe un indebito risalto alla forma latina, quando tutt'attorno si modernizzasse: ma si può rovesciare il ragionamento e contrapporre che proprio in questo modo a quella forma si rende giustizia e, con discrezione, la si impreziosisce, liberandola dalla selva degli inutili grafemi che la oscurano. Con un piccolo guadagno per il sensibile lettore.

FRANCESCO BAUSI:

L'utilità di questi incontri seminariali consiste, per me, soprattutto nel fatto che, entrato con determinate idee (poche ma confuse, come si suol dire), ne esco spesso con idee in buona parte diverse e certo più chiare; e le idee si precisano ulteriormente quando, nei giorni successivi, ho modo di riflettere sulle varie considerazioni ascoltate nel corso del dibattito. Così è stato anche in questo caso. Nella discussione mi è capitato di prendere posizione a favore di un ammodernamento grafico e talora persino morfologico radicale: ad esempio, difendendo la legittimità di stampare le preposizioni articolate in forma sintetica, con esplicitazione grafica del rafforzamento fonosintattico (*delle* o *alle* per *de le* e *a le*); di introdurre in modo pressoché sistematico la forma *ed* (in luogo di *e* per *et* o per la nota tironiana) onde evitare che il lettore, non sapendo quando e dove eseguire la dialefe, potesse leggere un verso in modo ritmicamente errato; e persino di eliminare le desinenze latine in *-ia* a favore di quelle italiane in *-a* (*prudenza* e *esperienza* per *prudentia* e *experientia*, come fra l'altro fanno quasi sempre Carducci-Ferrari nella loro benemerita edizione del Canzoniere). A proporre simili soluzioni mi inducevano soprattutto le seguenti considerazioni:

- la ben nota e universalmente deplorata difficoltà che i nostri studenti universitari incontrano nella lettura e nella comprensione dei testi letterari e in particolare poetici (non solo antichi, ma anche moderni e contemporanei);
- la disponibilità (nelle biblioteche e sul mercato) sia di riproduzioni diplomatiche del Vat. lat. 3195, sia di edizioni che riproducono fedelmente la grafia di

quel codice (riproduzioni ed edizioni cui può facilmente ricorrere chiunque voglia leggere il testo nella sua veste grafica e fonno-morfologica originale);

- il fatto che un lettore non specialista dei *Fragmenta* si trova comunque ad affrontare ancora maggiori difficoltà (queste, non semplificabili, neppure ricorrendo – come talora si è fatto con altri classici delle nostre lettere – alla traduzione in italiano moderno) di ordine storico-culturale; cosicché la modernizzazione linguistica integrale consente, se non altro, di superare la prima barriera e di non arrivare già esausti e annoiati alla seconda;

- la constatazione ovvia che Petrarca non è Boiardo o Giusto de' Conti: è un classico della nostra cultura, e come tale deve essere accessibile non solo allo studioso, al letterato o allo studente di cose umanistiche, ma anche a un pubblico più largo (dal professore di scuola all'appassionato di poesia, dalla non meglio identificata 'persona colta' al cosiddetto 'lettore medio');

- il fastidio, mio e di molti, di fronte al 'feticismo' codicologico e paleografico, come se sopprimere qualche *et*, qualche *h* o qualche nesso latineggiante equivallesse a precludere la comprensione e anche il godimento artistico di un testo antico, e come se in quelle particolarità grafiche e fonetiche si celasse l'autentica sostanza artistica e umana di quelle opere.

Ero orientato, insomma, a proporre a Sabrina di seguire la via coraggiosamente intrapresa da Amedeo Quondam nella sua recente edizione del *Cortigiano* (linguisticamente modernizzato fin dal titolo), e – nel dibattito che essa sollevò e che trovò ospitalità nel primo numero di «Ecdotica» – schierarmi dalla parte sua e di chi, come Francisco Rico, difese a spada tratta l'innovativa operazione²⁰.

Intendiamo: non ho cambiato del tutto idea. Credo che le considerazioni da me sopra sommariamente elencate siano inoppugnabili, e consentano di sottrarsi all'ipocrisia di chi ancora crede che i nostri testi antichi siano accessibili (come lo erano forse qualche decennio fa) a studenti e lettori. Ma esiste anche un'altra ipocrisia: quella di chi afferma che basti ammodernare la grafia e magari la morfologia (o addirittura tradurre in italiano moderno) per eliminare tutte le difficoltà, e rendere d'incanto 'facili' e persino 'popolari' le opere letterarie del passato, remoto e meno remoto. Al riguardo, mi sento di condividere quanto ha scritto Luca Carlo Rossi per difendere la sua scelta di conservare, anche nell'edizione *minor* economica, la grafia arcaizzante recuperata da Guglielmo Gorni (di contro al parziale ammodernamento di Michele Barbi) nella *Vita nova*:

La coscienza di una lingua scritta lontana dall'attualità non dovrebbe creare problemi particolari né per il lettore curioso, né tanto meno per il cosiddetto lettore colto, né per un pubblico di studenti liceali o universitari; è semplicemente un fatto che merita di essere rispettato. Delle difficoltà insite nella lettura dei classici, questa è certo la meno ingombrante: sottolinea la differenzialità più esterna e visibile fra il testo e noi, ma non aumenta né diminuisce più di tanto l'imbarazzo del lettore, peraltro abituato a grafie straniere già nella lettura dei quotidiani. È inutile illudersi che la semplificazione o normalizzazione grafica facilitino o incoraggino l'approccio ai classici: chi non

li vuole leggere non lo farà nemmeno nella veste più aggiornata; così come è una dannosa finzione credere nello spontaneismo ermeneutico, cioè nella possibilità di affrontare la letteratura del passato senza una mediazione critica²¹.

Nel caso della *Vita nova*, la soluzione conservativa di Gorni (che procede comunque ad alcune regolarizzazioni) si rivela efficace; ma per i *Fragmenta* (testo cui l'originale veste grafica iperlatineggiante conferisce talora l'aspetto di un 'geroglifico' difficilmente decifrabile e pronunciabile anche dal lettore esperto) un qualche ammodernamento, in una collana di larga diffusione, si rivela indispensabile. Con moderazione, però, onde evitare i due rischi maggiori che a mio parere si corrono in questo genere di operazioni. Il primo è quello che la totale soppressione della 'distanza' linguistica possa rivelarsi fuorviante, trascinando con sé l'assoluta obliterazione, da parte del lettore non esperto, di qualunque 'distanza' storico-culturale, e incoraggiando pertanto – nel nostro caso – letture inopportunamente attualizzanti e psicologistiche, con il risultato di rendere un cattivo servizio non solo all'autore, ma anche al lettore stesso. La conservazione di certe grafie e di certe particolarità fono-morfologiche arcaiche, insomma, dovrebbe fungere da spia e insieme da avvertimento a tenere sempre ben presente la radicale alterità del testo che abbiamo fra le mani rispetto ai nostri parametri culturali: a non leggere, insomma, la storia di Francesco e Laura come se fosse non dico la storia di Jacopo Ortis e Teresa, ma quella di Eugenio Montale e Clizia.

Il secondo rischio, di ordine più generale e dunque ancora più grave, consiste nel far credere, soprattutto ai giovani, che ci si possa accostare alla letteratura e in ispecie alla poesia – di qualunque epoca – con lo stesso atteggiamento con cui ci si accosta a un articolo di giornale o a un sito internet, e che dunque sia possibile farlo senza difficoltà, senza fatica e senza studio, in modo ingenuo e prescindendo da qualunque forma di mediazione. Niente, in questo, di più diseducativo e, come dicevo poc'anzi, di più ipocrita. Appianare ogni difficoltà, eliminare ogni ostacolo, eludere fatica e sconfitta – in nome di un fallace e malinteso egualitarismo – sono fra le peggiori nefandezze perpetrate da certa pedagogia contemporanea che si è purtroppo imposta anche nel nostro paese e nelle nostre scuole. No: la poesia, la grande poesia non si concede senza resistenza, come ben sapeva Giosue Carducci, il quale (in antitesi all'«usata poesia» che «concede / comoda al vulgo i flosci fianchi») la paragona a una baccante che «fra le strette d'amator silvano / torcesi», cosicché «baci e strilli su l'accesa bocca / mesconsi». Se non fosse fuori moda (ma è stato citato non molto tempo fa, destando qualche scalpore, dall'attuale ministro dell'Istruzione, Università e Ricerca) sarebbe da ricordare l'aureo e ancora attualissimo *memento* di Antonio Gramsci: «Occorre persuadere molta gente che anche lo studio è un mestiere, e molto faticoso, con un suo speciale tirocinio, oltre che intellettuale, anche muscolare-nervoso: è un processo di adattamento, è un abito acquisito con lo sforzo, la noia e anche la sofferenza».

Tornando *ad rem nostram*, nel caso del Canzoniere eviterei dunque interventi tanto di modernizzazione troppo drastica (via libera, dunque, a *e* per *et*, alla soppressione dei nessi latineggianti e della *h* etimologica o pseudoetimolo-

logica ove non prevista dall'uso moderno, alla riduzione di *y* e *x* rispettivamente a *i* e *ss*, all'eliminazione dei raddoppiamenti e delle assimilazioni in fonosintassi, nonché della *i* diacritica per rendere il suono di *c* e *g* palatali; ma conservazione, per contro, delle desinenze latine in *-ia*, dei nessi etimologici *nst* e anche delle preposizioni articolate in forma analitica *de la* e simili), quanto di 'facilitazione' eccessiva. In merito alla modernizzazione, ad esempio, attribuirei alla conservazione delle preposizioni in forma analitica il compito di trasmettere al lettore quel senso della distanza storica che, come dicevo sopra, ritengo inopportuno e anzi dannoso cancellare del tutto; e per far sì che nessuno sia tentato dal pronunciare queste preposizioni nella forma in cui sono scritte, basterà avvertire – in una nota preliminare – della necessità di leggerle con il raddoppiamento della consonante interna.

Allo stesso modo, relativamente alla 'facilitazione', mi asterrei dalla segnalazione del plurale mediante apostrofo finale nelle parole apocopate (*fior, man, sospir* ecc.) e dall'introduzione sistematica di *ed* per *e* allo scopo di facilitare la pronuncia e la scansione del verso (risparmiando al lettore la fatica di individuare ed effettuare la dialefe). E lo farei, oltre che per le ragioni sopra esposte, anche per il semplice motivo che interventi di questa natura – essendo, in un testo come i *Fragmenta*, molto frequenti – ingombrano la pagina e la rendono brutta a vedersi (senza contare che anche nell'uso moderno l'adozione sistematica della *ed* è sconsigliabile, ed è pressoché sconosciuta, per esempio, al fiorentino parlato). Basti pensare a un verso come «che per mia morte, et al caldo et al gielo» (11, 13), la cui resa 'modernizzata' risulterebbe francamente sgradevole sia all'occhio che all'orecchio: «che per mia morte, *ed* al caldo *ed* al gielo». Se si ritiene che il lettore possa trovarsi in difficoltà, anche in questi casi è sufficiente avvisarlo preliminarmente, informandolo della prassi antica di effettuare il troncamento anche per i plurali (lasciando che faccia qualcosa da solo, ossia lasciando che siano i contesti a metterlo nelle condizioni di riconoscere un singolare apocopato da un omofono plurale apocopato) e di eseguire la dialefe in determinate situazioni (specificando quali, in modo che poi sia capace di rintracciarla e di effettuarla correttamente: in base al noto adagio per cui a chi è affamato è meglio insegnare a pescare una volta per tutte, anziché ogni volta regalare un pesce). In merito all'alternanza *e* / *ed*, mi atterrei alla condotta ragionevole seguita dal Petrocchi per la *Commedia*, introducendo *ed* soltanto davanti a parola che inizia con *e-*, e lasciando al lettore l'onere di eseguire dialefi e sinalefi²². D'altronde, l'esigenza di una radicale modernizzazione e di una totale facilitazione viene meno anche in virtù della presenza, nell'edizione curata da Sabrina Stroppa, delle parafrasi prosastiche in italiano moderno, cui il lettore può ricorrere ogni volta che l'interpretazione di un verso o di un passo gli risulti ostica o incerta.

Mi asterrei, invece, dall'introdurre 'eccezioni', cioè dal conservare talora – come ho sentito voler fare, per un motivo o per l'altro, Sabrina Stroppa – certe particolarità grafiche generalmente soppresse o ricondotte all'uso moderno. La curatrice ricorda, a questo proposito, i casi di 263, 1 («Arbor victoriosa triumphale»), dove la veste latina renderebbe perfettamente l'effetto di un inno di gloria e di trionfo innalzato sulla vittoria di Laura), di 126, 44 («humile in

tanta gloria», dove *humile* permetterebbe di cogliere immediatamente il nesso etimologico: «*humilis*, quasi *humo acclinis*»), di 195, 2 (dove la riduzione di *hami* ad *ami* crea una finta rima equivoca con il v. 7 – *ami* voce del verbo *amare* – inesistente nell'originale) e di altri luoghi in cui, ad esempio, *intellecto* possiede un pregnante valore di tecnicismo filosofico o *habito* ha il significato di 'portamento', come nel latino *habitus*. La modernizzazione, in tutti questi casi, non fa perdere niente, giacché con «Arbor vittoriosa triunfale» la solennità dell'attacco è comunque assicurata (grazie al latinismo apocopato *arbor*, alla lenta scansione imposta dalle due diresi e alla conservazione della *u* latina in *triunfale*); mentre con *umile*, *intellecto* e *abito* chi è in grado di percepire l'allusione etimologica e la valenza filosofica dei termini non sarà ostacolato dalla loro modernizzazione grafica, e chi non è in grado di farlo non sarà agevolato dalla conservazione della *h* o del nesso *ct* (e comunque sarà necessaria, e sufficiente, una nota in cui la curatrice illustri il significato esatto di questi termini nella lingua antica e nel contesto in cui si trovano). Quanto a *hami* / *ami*, la rima equivoca si crea anche mantenendo la scrizione *hami*, ed è certo voluta da Petrarca, che ben sapeva come una delle pseudo-etimologie medievali del verbo *amare* (recuperata anche da Andrea Cappellano) lo collegasse proprio all'*amo* cui l'amante, a mo' di pescatore, cerca di far abboccare la persona amata.

STEFANO CARRAI:

L'edizione di un testo è sempre un servizio che s'intende rendere al lettore, dunque, allestendola, bisogna individuare preliminarmente il pubblico cui ci si riferisce. L'edizione del Canzoniere di Petrarca – pur condotta, com'è ovvio, sull'autografo – dovrà prevedere livelli diversi di intervento da parte del curatore a seconda dei destinatari del suo lavoro. La resa estremamente conservativa cui si attennero Contini (e cui più di recente si sono attenuti anche Santagata e Bettarini) va a beneficio degli studiosi, che sono in grado di interpretare i grafemi antichi, ma viene inevitabilmente a disorientare i non addetti ai lavori, studenti compresi.

Il caso più eclatante è rappresentato dal grafema latino *et*, che provoca cacofonie e ipermetrie a non finire anche nella declamazione di studenti o di attori professionisti. In realtà all'epoca di Petrarca quell'*et* è semplicemente il segno della congiunzione, al pari della nota tironiana, e vale quindi generalmente *e*. Lo conferma il fatto di trovare in vari manoscritti la tironiana anche nel corpo della parola in sostituzione, appunto, di tale vocale. E del resto nell'originale di Petrarca stesso, come notò Parodi, quando si sente la necessità della *d* eufonica si ha per esteso *ed*. Nonostante che nella filologia italiana si sia diffusa la prassi di rendere *et* e nota tironiana con *e* davanti a parola che inizia per consonante o vocale diversa da *e*, ma con *ed* davanti a parola che comincia per *e*, ritengo che nei volgari medievali sarebbe più corretto renderle sempre con *e*, anche se ciò implicherebbe una quantità di dialefi inusitata dal petrarchismo in poi, e perciò anche per il nostro orecchio.

Più in generale si può dire che sarebbe bene normalizzare le grafie antiche.

A questo proposito farei mie le ragionevoli argomentazioni di Santagata, sulla «Rivista dei libri» del marzo 1997, in polemica con se stesso e con il Gorni editore inutilmente arcaizzante della *Vita nova*. Anche per lo specialista il mantenimento di tali grafie risulta di interesse limitato: il paleografo, difatti, dovrà comunque ricorrere all'originale se vuole studiare seriamente le consuetudini scritte di Petrarca. Un tale comportamento editoriale diventa addirittura deleterio se l'edizione è destinata alla divulgazione.

A questo riguardo mi viene in mente una barzelletta che circolava quando ero ragazzo. Un signore entra in un negozio di elettrodomestici per comprare un televisore e comincia a chiedere il prezzo di un Phonola. Il negoziante, dopo averglielo detto, gli corregge cortesemente la pronuncia Ponola spiegandogli che si deve dire Fonola. La stessa cosa si ripete a proposito di un Philco e poi di un Philips, tutte marche piuttosto care, tanto che l'acquirente alla fine sbotta ipercorreggendosi: «forca futtana che prezzi!».

La storiella mi sembra pertinente dal momento che oggi non si può presupporre che un lettore qualsiasi del Canzoniere di Petrarca sappia il latino sì da pronunciare correttamente il grafema latineggiante di *Phebo* e simili. Né questo oppure il grafema -ct- di *electo* o altri ancora di questo tenore hanno rilevanza per la comprensione del testo: servono soltanto ad un livello diverso di studio della cultura di Petrarca, per constatare cioè la sua tendenza a rappresentare fonemi volgari con grafia latineggiante. A quale lettore servirà peraltro l'*h* etimologica di *honore* o addirittura di *thesauro*?

In linea di massima, mentre un'edizione critica deve essere improntata al rispetto pieno dell'autografo, non direi altrettanto di un'edizione divulgativa, dove si dovrebbe normalizzare con intelligenza secondo l'uso moderno tutto ciò che è mera grafia, conservando solo ciò che ha un riscontro fonetico ed è quindi parte integrante della lingua come dello stile di un autore. So bene tuttavia che non è sempre pacifico discernere il grano dal loglio e che, specie in autori anteriori alla omologazione bembiana, soprattutto se non toscani, il confine tra grafia e pronuncia spesso non è immediatamente distinguibile. Anche nel testo del Canzoniere, fra gli altri, è insidioso il problema delle preposizioni articolate in forma analitica. Quando troviamo *da la*, cosa si dovrà mettere a testo? È possibile che Petrarca pronunciasse così? O è più verosimile che pronunciasse, a norma toscana, *dalla*? Di fronte a questioni come queste, qual è la scelta giusta? Quale consente di evitare l'arbitrio che il curatore di qualsiasi edizione vuole evitare come un tradimento nei confronti del suo autore?

Trovare una linea d'equilibrio è tutt'altro che facile, s'intende, ma la si dovrà cercare sforzandosi di coniugare il necessario rigore filologico con un criterio di praticità, ovvero ragionando non in maniera astratta, tenendo sempre presente, come dicevo, il referente del lavoro del filologo. Tornando al caso delle preposizioni articolate, una pronuncia scempia piuttosto che doppia non cambierà la sostanza del testo, e si potrà forse mantenere la grafia dell'originale, a differenza di quanto accade per le improbabili e anacronistiche cacofonie e ipermetrie di cui si diceva. Analogamente si potrà ragionare in margine alla

resa o meno del raddoppiamento fonosintattico, che nel manoscritto è sempre casuale, ovvero oscillante, sicché in una edizione divulgativa lo si potrà eliminare senza detrimento per il testo.

ROBERTA CELLA:

Credo che innanzi tutto occorra riflettere su cosa si intende per *leggibilità*, concetto tanto ripetuto da apparire scontato, ma che se non esplicitato può ingenerare equivoci. In primo luogo: che cosa concerne la leggibilità? riguarda solo la grafia, l'elemento più superficiale del testo, oppure investe anche altri e più profondi livelli della lingua? Nella fase più antica dell'italiano la grafia risponde solo a una prassi, spesso locale, e a convenzioni più o meno condivise: se in nome della leggibilità si intendono commutare *ct* e *pt* in *tt*, *et* in *e*, *ch* e *gh* seguite da *a*, *o*, *u* in *c* e in *g*, *ti* e *ci* in *z* (o in *zi*?), ed eliminare le *h* etimologiche o pseudo tali, non vedo ragioni per non tramutare la convenzione antica (nei casi citati condivisa in Toscana dalle scritture letterarie e da quelle pratiche) nella norma moderna. Di più, non vedo la necessità di mantenere quei segni – che, ripeto, a questa data sono anche delle scritture pratiche, compreso il sempre citato *et* – se non in edizioni che intendano fornire materia agli studi di storia della grafia. E lo stesso credo per il raddoppiamento fonosintattico, fenomeno fonetico «meccanico» in Toscana (ovvero condizionato dalla morfosintassi e non sottoposto alla scelta del parlante), che però viene notato dagli scriventi – anche dei testi pratici – in modo saltuario e in genere non sistematico (credo proprio a causa della sua sistematicità nella pronuncia): mantenerlo nelle edizioni non significa altro che riprodurre l'idiosincrasia dello scrivente in quella contingenza *scrittoria* – non linguistica – fatta di spazio nel rigo e di propensione o meno alla *scriptio continua*.

Se invece si ritiene che l'opacità delle scritture antiche per i lettori moderni risieda negli strati più profondi della lingua, e che quindi la «leggibilità» su quelli debba insistere, si può anche procedere ad un ben più radicale «ammodernamento» (altro concetto spesso invocato), consapevoli però che si sta facendo un'opera di vera e propria traduzione intralinguistica. Mi spiego: la lingua antica, soprattutto letteraria, mostra variazioni che la lingua moderna non ha conservato, quali sono certe coppie di termini dotti o semidotti e popolari, spesso distinte solo da elementi che paiono puramente grafici ma che tali non sono. È il caso della conservazione del nesso *-ns-* del latino nelle parole di tradizione dotta o semidotta (nei *Rvf* le forme *accense* e *accensi*, *conscientia*, *conspetto*, *constante*, *constretto*, *construtte*, *inconstantia*, *inspiri* 'ispiri', le forme flesse di *transformare*), conservazione che le distingue dalle analoghe forme di tradizione diretta (es. nei *Rvf* le forme flesse riconducibili ad *accesso*, e poi *cosparte*, *cosperse*): neutralizzare l'opposizione avvicina sì il dettato antico alla lingua moderna, ma a prezzo della perdita di una specificità fono-morfologica – non semplicemente grafica – della lingua antica. Insomma, forse si faciliterà la lettura stampando *cospetto* e *costante*, *coscienza* e *incostanza*, *costretto* e *ispiri*, ma si tradurrà intralin-

guisticamente così come di fronte a *neveu* (e *nièce*) e *petit-fils* (e *petite-fille*) del francese si traduce interlinguisticamente sempre ‘nipote’, perdendo l’opposizione (qui semantica) che l’italiano non possiede.

In secondo luogo, leggibilità significa semplificazione? pare che nell’edizione Contini (e più in generale nelle edizioni dei testi antichi) alcuni considerino un’inutile complicazione l’apostrofo per segnalare l’apocope nei sostantivi e aggettivi plurali e marcare così la differenza con i singolari apocopati. Togliere l’apostrofo, se è più che legittimo alla luce della tradizione letteraria italiana, che usa plurali apocopati in rima fino a Carducci (e nelle canzonette almeno fino alla metà del Novecento²³), non mi pare di per sé una «semplificazione» per i lettori moderni digiuni o quasi di lingua letteraria (penso agli studenti, perché a loro pensa chi parla di leggibilità), per i quali i plurali non si apocopano (sempre *i buoni consigli*, non «i buon consigli» di Petrarca).

Infine, chi avesse voglia di affrontare il problema dell’edizione dei *Rvf* – complicato e non semplificato dalla disponibilità dell’autografo-idiografo – dovrebbe forse cominciare a confrontarsi con le oscillazioni grafico-fonetiche dell’originale dovute alla stratificazione di differenti usi petrarcheschi, i più antichi puntualmente riprodotti da Malpaghini e i più recenti documentati nella sezione autografa. Se infatti Malpaghini non fa che riflettere la tendenza del Petrarca precedente (fino almeno alla primavera del ’67) alla rappresentazione grafica della pronuncia reale (i tipi *begli occhi, gli e degli*), all’opposto Petrarca, al momento di copiare se stesso, propende per una grafia «artificiosa» che si giustifica con l’avversione alla rappresentazione grafica dei fenomeni fonetici propri del volgare (i tipi *belli occhi, li e delli*): l’oscillazione che si determina crea, questa sì, false distintività nella lingua antica (e quindi false intenzionalità petrarchesche) e le proietta tutte intiere, se mantenute nelle edizioni, sulle abitudini del lettore moderno²⁴.

Conclusione (provvisoria).
Perché un ammodernamento?

A distanza di qualche tempo, rinnovo i ringraziamenti a chi partecipò a quella discussione estiva (Natascia Tonelli e Umberto Carpi che ci hanno ospitati; e poi Francisco Rico, Luigi Blasucci, Enrico Fenzi, Stefano Carrai, Francesco Bausi, Livio Petrucci e Roberta Cella), permettendomi di accedere a una lucidità maggiore intorno ai temi dibattuti; a chi ha trovato modo di tornarci sopra per iscritto; e infine a chi, come l’amica Francesca Geymonat, mi ha dirozzato (non oso dire *erudito*) su specifici punti di storia della lingua.

Tornato ognuno al proprio affanno, credo che, ripensando alla discussione, la domanda più urgente resti quella di principio: e dunque non tanto ‘come’ ammodernare – anche se risuoneranno a lungo nella memoria le esortazioni di Francisco Rico ad assumere una posizione netta, e ad abbandonare ogni tentazione archeologica («La pronuncia *di chi* bisognerebbe conservare? Dell’autore? del copista? di un autore con la *r* blesa?») –, ma *perché* farlo. Sono state

opportunamente richiamate le discussioni originate dalle edizioni della *Vita Nova*, così come l'ampio dibattito intorno all'edizione del *Cortigiano* di Amedeo Quondam, del quale ricorderò alcuni punti in quanto coincidenti con le riflessioni elaborate intorno al Canzoniere petrarchesco. Questo, ad esempio: basta l'ammodernamento della grafia a rendere più comprensibile un testo, quando, come scriveva Paolo Trovato, «la divaricazione tra l'italiano di oggi e quello di ieri rimane enorme, ed è massima nella semantica»? (cfr. «Ecdotica», I, 2004, p. 158). E poi, si può veramente rendere più leggibile un testo difficile come il Canzoniere semplicemente imbellettando crepe e asperità grafiche? (e qui rimando agli argomenti di Alfredo Stussi, sempre nel fascicolo citato di «Ecdotica», p. 182). In realtà, quando si parla di 'leggibilità' potremmo forse riferirci anche alla sola *lettura* che si compie ad alta voce, a scuola e in università – o anche a teatro, in caso –, e che rappresenta il primo avvicinamento alla materia fonica del testo letterario. Ecco, direi che, lungi dal pensare che il testo si semplifichi, è innanzitutto guardando ai problemi della sua lettura ad alta voce che bisognerebbe pensare al suo ammodernamento, ovvero alla traduzione di grafemi antichi in grafemi moderni. Cosa diversa, e illegittima, sarebbe appianare e dunque eliminare i latinismi: che rappresentano, in specie per Petrarca, una parte non piccola della sua rappresentazione mentale delle parole. Tradurre interlinguisticamente, come dice Roberta Cella, va bene se si tratta di comprendere che la forma *de la* è una mera grafia per *della*, ma ovviamente non è applicabile nel caso in cui la forma antica della parola rechi traccia del doppio canale di trasmissione dei vocaboli, latino e volgare.

Altra questione che accomuna le due discussioni è il peso dell'intervento discrezionale dell'editore, giacché anche Quondam, come se ne fa l'esperienza in Petrarca, si è trovato di fronte a forme non appianabili senza grave detrimento del testo, ovvero senza essere costretti al ricorso a «un'eccessiva modificazione nell'originale». Forte è la tentazione di isolare tali termini in nome della loro impossibile riconducibilità a una forma vulgata, a rischio tuttavia di finire per punteggiare il testo di «isolate screziature di sapore arcaico», come le definiva Emilio Pasquini che ne contestava la presenza nel nuovo *Cortigiano* («Ecdotica», p. 171).

Ma il problema del Canzoniere petrarchesco risulta essere alla fine anche un altro: giacché non si tratta tanto di opporre un testo 'ammodernato' a uno 'conservativo' (né, tantomeno, di «fare tabula rasa della filologia», come imputava Pasquini a Quondam [p. 172]), ma di discutere i principi stessi su cui si è fondata l'edizione conservativa. Andare oltre Contini, dunque. Tale necessità di superamento o comunque messa in discussione – anche in nome della nuova consapevolezza delle ragioni struttive dell'autografo petrarchesco, e della scrittura antica in genere – si trovava già enunciata nel prezioso studio di Livio Petrucci pubblicato su «Per Leggere», ed è emersa con grande nettezza nel corso del dibattito di cui qui si rende conto. Sarebbe sufficiente ricordare il ragionamento di Petrucci sui motivi dell'assenza-presenza dell'*h* in *hora* (l'ho richiamato nelle pagine introduttive) per rendersi conto di come la decisione di mantenere l'*h* etimologica solo dove compare nel manoscritto discenda da una

diciamo imperfetta considerazione del fatto scrittorio, e dia luogo dunque a una conservatività sostanzialmente zoppa. Trascrivendo «d'ora in hora» il sintagma *dora in hora*, che ricorre sia sotto la penna del Malpaghini sia sotto quella di Petrarca (*Rvf* 152, 13; 271, 1; 331, 20; 356, 8), non si dà infatti nessuna indicazione circa la forma della parola *in mente auctoris*, rischiando invece di far pensare a una sua volontaria propensione alle 'oscillazioni' grafiche: si tratta infatti semplicemente dell'abitudine a far cadere l'*h* in scrittura saldata, fenomeno che l'inserimento stesso dell'apostrofo da parte dell'editore moderno rende invisibile, e dunque ininterpretabile. Semmai si volesse *conservare* la traccia dei fatti grafici antichi, infatti, l'apostrofo moderno basterebbe di per sé a falsarli, rendendo opaca la decifrazione dell'assenza dell'*h*. Quell'apostrofo, insomma, è il segno di una modernizzazione già in atto, ma attuata in maniera imperfetta (e tale, dunque, da ingenerare false idee sull'*h* che segue, o non segue). Come scriveva Francisco Rico a proposito del *Cortigiano*, «si tende forse a dimenticare che l'edizione di un'opera antica non può che consistere in una modernizzazione, poiché essa implica il passaggio da un codice a un altro, in maniera tale che i valori testuali dell'originale debbano essere trasmessi necessariamente secondo le convenzioni del nuovo codice, e quindi spesso non per mezzo della riproduzione ma dell'equivalenza. Il problema sta nel modernizzare bene o nel modernizzare male» (p. 173).

Il nostro problema di fondo non è dunque quello di «appianare le difficoltà» togliendo le *h*, o la *t* dell'*et*, ma quello di ragionare sul fatto che, di fronte a *dora in hora*, si dovrà forse stampare «dora in hora» o «d'ora in ora» o, volendo mantenere l'*h*, «d'houra in hora»: tutto, cioè, tranne la lezione «d'ora in hora» dei nostri Canzonieri conservativi. Una volta introdotto l'apostrofo, segno diacritico moderno (in ogni caso, più moderno rispetto al tempo petrarchesco), la distinzione di «ora» con *h* o senza *h* non ha più ragion d'essere: non conserva e non trasmette nulla, dell'originale, se non la mera successione *muta* di singoli grafemi. Il nostro problema nell'editare Petrarca oggi sta dunque non tanto nella scelta di «divulgazione» operata di concerto con l'editore (che già toccava la sede in cui usciva il *Cortigiano* curato da Quondam), ma nella difficile fedeltà all'originale: un originale che nella stampa moderna rischia di essere infarcito, per insufficienza di dati circa la sua *ratio* grafica, di «inutili macchie d'inchiostro», di *caçadas de mosca*, come vigorosamente dice Rico.

La discussione, come si vede, è stata ampia e feconda. Soprattutto di dubbi, direi, ma anche di questi la nostra mente deve farsi fertile terreno. Accenno al dubbio finale, in chiusura, facendo riferimento questa volta soprattutto alla mia esperienza di editore di testi a stampa seicenteschi. Lì il ginepraio è meno fitto, ed è più agevole porre termini certi agli interventi editoriali. Ma la questione di fondo rimane identica, ed è un certo amore, innegabile nei letterati che si occupano di testi antichi, per la *facies* con cui questi si presentano, e che a fatica s'abbandona: che è amore per le maiuscole frequenti, per i fitti latinismi, per la punteggiatura abbondante, financo per le *ſ* – tutti i segni diletteggiati da Manzoni nella citazione del suo manoscritto dilavato, ma che a noi danno l'impressione *visiva*, immediata, della sacrosanta distanza cronologica dei 'nostri' testi da questo presente televisivo, a cui pare cosa troppo empia ricondurli. Alle ragioni intel-

lettuali e sociali dell'ammodernamento²⁵ si arriva solo dopo aver fatto tacere le ragioni dell'occhio. Ma non smetto di augurarmi che alla fine, dopo aver letto uno dei testi seicenteschi che vado pubblicando in edizione minimamente ammodernata, uno studente venga a chiedermi ragione di quella *facies*:

e poi che l'alma è in sua ragion più forte,
rendi agli occhi, agli orecchi il proprio *oggetto*,
senza qual imperfetto
è lor oprare,

con quel che segue.

NOTE

¹ F. Rico, *Petrarca, hoy*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e nel '900* [Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei], Roma, 11-12 maggio 2004, Roma, Bardi, 2006, p. 14.

² Per non parlare della scelta antologica compiuta nel 1970 per la *Letteratura italiana delle origini* Sansoni, in cui «l'editore ha apportato numerosi ritocchi non recepiti da Contini 1973 [sc.: ristampa di Einaudi 1964]»: M. Santagata, *Nota al testo*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2004², p. CIC.

³ R. Bettarini, *Francesco Petrarca*, in *Antologia della Poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, I. Duecento-Trecento, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, p. 997.

⁴ L. Petrucci, *La lettera dell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Per Leggere», III, n. 5, 2003, pp. 67-134.

⁵ Cfr. F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, e H. Wayne-Storey, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004, risp. pp. 105-29 e 131-71. L'attenzione agli aspetti codicologici, in anticipo sui tempi, è però riconosciuta da Wayne Storey al lavoro di Modigliani sull'edizione diplomatica del Canzoniere (cfr., ivi, *L'edizione diplomatica di Ettore Modigliani*, spec. pp. 385-86).

⁶ Non ho potuto controllare più capillarmente l'edizione Savoca, uscita quando ormai questo materiale era pronto per la stampa (Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, ed. critica di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008), ma su questo punto mi sembra che le decisioni editoriali abbiano coerenza per i casi segnalati nel saggio di Livio Petrucci (trovo infatti *Rvf* 142, 29 «gl'invescati» e 357, 5 «l'inganni»), ma non per altri: si veda ad esempio *Rvf* 50, 39 «mi 'nforme» e 73, 53 «m'informa», come in Contini (e in Bettarini): disparità di trascrizione per la quale non riesco onestamente a trovare una *ratio*.

⁷ M. Vitale, *Le correzioni linguistiche del Petrarca nel «Canzoniere»* [1988], in Id., *Studi di storia della lingua italiana*, Milano, LED, 1992, pp. 13-47: 15.

⁸ Su questo punto si vedano le considerazioni di Petrucci, p. 113.

⁹ P. Manni, *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 224.

¹⁰ Vitale, *Le correzioni linguistiche del Petrarca* cit., p. 15.

¹¹ Nella premessa *Al lettore* della sua edizione critica dei *Rvf*, Giuseppe Savoca cita la questione dei plurali tronchi per prima, nell'elenco dei fenomeni che contraddistinguono l'attuale «vulgata petrarchesca» e su cui ha deciso di intervenire (ed. cit., p. V); noto anche che la sua soluzione editoriale è improntata a buona coerenza, tanto che nel caso di 249, 7 non esita a stampare «Tra minor fior», senza apice alcuno. Savoca non accetta però l'apostrofo equidistante (cui accenno subito dopo), ammettendo dunque forme come «che' miei dì» (26, 3), «tra', etc.

¹² Con interventi anche molto decisi, come, in *Rvf* 77, il v. 6 trasformato in parentetica contro la tradizione (oltre che in assenza di una puntazione nell'originale, cosa che però accomuna molte altre di quelle frasi oggi individuate come parentetiche).

¹³ N. Tonelli, «*Che vs che e ché: una proposta grafica per il Canzoniere*», in Ead., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 165.

¹⁴ Nella parte che segue, indico con il corsivo lo stato attuale dei termini nel testo Contini/Bettarini, con il tondo il loro aspetto nel testo ammodernato. Non trascrivo i segni di dieresi.

¹⁵ Cfr. P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994², cap. 3.1.2, pp. 152-58 («Si deve aggiungere [ai casi citati di monosillabi seguiti da dialefe] *e < et*, per il quale (come per *o < aut*) la consonante finale etimologica è sempre ripristinabile in italiano davanti a vocale (*ed*, come *od*), e può valere anche in modo virtuale come limite sillabico, senza essere pronunciata» (p. 157). La considerazione seguente («ma Petrarca scrive quasi sempre *et*, e così nell'edizione del *Canzoniere* è trascritto sempre *et* il segno abbreviativo che in teoria può valere sia per *et*, *ed*, che per *eo*) deve però essere corretta, giacché nell'autografo, e già nel codice degli abbozzi, coesistono tutti e quattro i segni citati – nota tironiana, *et*, *ed*, *e* – in percentuale diversa a seconda delle loro funzioni, così che appare in realtà arbitrario trascrivere la nota tironiana (il «segno abbreviativo») con 'et'.

¹⁶ La 'i' grecizzante risulterebbe occultata anche dalla resa moderna di *Pyrgotile*, *Tydeo* > *Pirgotile*, *Tideo*.

¹⁷ È uno dei casi in cui l'intervento dell'editore appare pacifico e anzi obbligato, almeno nelle stampe cinquecentesche, a parere di Alfredo Stussi: si veda il suo intervento in «*Ecdotica*» I, p. 184, a margine dell'edizione *Quondam del Cortegiano*.

¹⁸ Dal computo bisognerà espungere l'«anchor» continiano di 118, 14, letto come *ancor* nel nuovo esame dell'autografo (cfr. Wayne Storey, *Minimalia*, in *Commentario all'edizione in fac-simile cit.*, p. 389).

¹⁹ Interpretato come «latinismo di rilievo, evidenziato anche sul piano grafico», per la sua occorrenza in *Rvf* 136, 8, in Manni, *Il Trecento toscano cit.*, p. 379. Paola Manni fa riferimento, oltre che alla -x-, all'iniziale maiuscola del termine, così come la si trova stampata nel testo Contini a partire dall'edizione einaudiana (e di lì in Santagata, Dotti e Bettarini); non era però maiuscola nell'ed. Tallone (e nemmeno lo è in Ponte), nella cui *Nota al testo*, del resto, Contini avvisava che «la maiuscola, specialmente *L* e anche *A*, è non di rado una merissima variante grafica». Anche nella diplomatica di Modigliani il termine è trascritto con la minuscola (se ne veda la riproduzione del testo, discussa da Wayne Storey, in appendice al *Commentario all'edizione in fac-simile citato*). Per una considerazione più aggiornata della funzione della maiuscola nel codice petrarchesco, che sarebbe non rispecchiato, e anzi svalutato dalle convenzioni moderne, cfr. Wayne Storey, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca cit.*, p. 137.

²⁰ *Forme e sostanze: «Il Cortegiano» di Amedeo Quondam*, in «*Ecdotica*», I (2004), pp. 157-209, con interventi di P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi e dello stesso Quondam.

²¹ L.C. Rossi, *Nota al testo* premessa a D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di L.C. Rossi, introduzione di G. Gorni, Milano, Mondadori, 1999, pp. LIX-LX.

²² Nello stesso senso va la decisione, meritoriamente presa da Sabrina Stroppa, di eliminare l'accentazione (che caratterizza certe edizioni recenti) di molti *che*, riconducendoli all'uso antico del *che* polivalente: anche in questo caso, il *ché* accentato da una parte può facilitare il lettore, ma dall'altra gli impone una interpretazione sintattica univoca non sempre autorizzata così perentoriamente dal testo.

²³ Cfr. L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, pp. 103-20, specialmente pp. 112-13.

²⁴ Cfr. Petrucci, *La lettera dell'originale dei Rerum Vulgarium Fragmenta cit.*, pp. 105-14.

²⁵ E mi riferisco ancora a Francisco Rico, per il quale «la prima ragione d'essere di un'edizione critica' tradizionale è quella di spianare la strada a un'edizione [...] destinata alla lettura», aggiungendo che «La giustificazione sociale della filologia consiste oggi nel porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico, in quanto baluardo contro la memoria, il linguaggio e il pensiero unici» («*Ecdotica*», I, p. 174).