

ANNALI MANZONIANI

TERZA SERIE
III · 2020

A cura di
ANGELO STELLA
GIULIA RABONI E MARIAROSA BRICCHI

con la collaborazione di
ISABELLA BECHERUCCI E AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL



CENTRO NAZIONALE STUDI MANZONIANI
MILANO

Comitato Scientifico

Angelo Stella, Mario Barenghi (direttore responsabile)
Mariella Goffredo De Robertis, Mauro Novelli, Francesco Spera,
Giuseppe Antonelli, Isabella Becherucci, Mariarosa Bricchi,
Alberto Cadioli, Pierantonio Frare, Gianmarco Gaspari, Silvia Morgana,
Salvatore Silvano Nigro, Giuseppe Polimeni, Giulia Raboni,
Giovanna Rosa, Maurizio Vitale.
Aurélie Gendrat-Claudiel, Maria de las Nieves Muñiz Muñiz,
Luciano Parisi.
Jone Riva, segretaria

Gli « Annali Manzoniani » rientrano, con l'Edizione Nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni nei compiti statutari del CNSM. Questo volume è approvato dal Comitato Scientifico, che integra il Consiglio Direttivo di nomina ministeriale.

Autorizzazione del Tribunale di Milano, n. 96 del 10 febbraio 1999

p-ISSN 1126-6171
e-ISSN 2611-3287

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 3.0 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/it>, o invia una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

IL CONTE DI CARMAGNOLA
VERSO UNA NUOVA EDIZIONE CRITICA:
QUESTIONI DI METODO E UN NUOVO TESTIMONE

BEATRICE NAVA

SINTESI. Il presente contributo anticipa alcune delle considerazioni ecdotiche consentite dallo studio del manoscritto inedito della copia censura del *Conte di Carmagnola*, testimone prezioso per un'indagine sulle ultime fasi del lavoro di Manzoni sulla tragedia, nel momento cruciale del passaggio dalla rielaborazione privata alla pubblicazione. Il reperimento del manoscritto, a lungo ignorato dopo una prima segnalazione nel 1990, ha reso infatti necessaria la realizzazione di una nuova edizione critica, che consenta di riconsiderare le ultime fasi elaborative dell'opera e che sia anche occasione per un aggiornamento nella formalizzazione dell'apparato critico alle ultime proposte dalla filologia d'autore. Il saggio riassume alcuni dei risultati più rilevanti delle ricerche finora svolte e rende succintamente conto delle ricadute che l'impostazione del nuovo apparato critico avrà in termini di leggibilità e comprensione.

ABSTRACT. This essay brings forward some ecdotic observations allowed by the study of the un-published censorship copy of the "Conte of Carmagnola", valuable witness for a sub-sequent investigation on the last stages of Manzoni's work on tragedy, in its pivotal moment from private revision to printing. The finding of the manuscript, long ignored after a first report in 1990, has made it necessary, indeed, to realise a new critical edition for which should be reconsidered the last production phases. This edition might even be an opportunity to methodologically update the realisation of the critical apparatus to the progress made so far by philology. Within these pages is a summary of some of the most relevant results of the researches carried out to date and an account of the consequences that the setup of the new critical apparatus will offer, in terms of legibility and understandability.

PAROLE CHIAVE. Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica, copia censura

KEYWORDS. Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, Critical Edition, Censorship Copy

CONTATTO. beatrice.navaz@unibo.it

1. *Ragioni di una (nuova) edizione critica*

Composta con notevoli difficoltà, attesa – se non addirittura ‘preparata’ – con fervore dagli amici e osteggiata da Luigi Tosi,¹ la prima tragedia manzoniana ha attratto, una volta data alle stampe nei primi giorni del 1820, attenzioni discordi ma consistenti, in particolare tra quanti si interessavano, per mestiere o partecipazione intellettuale, alla sfida in atto tra due sistemi drammatici diversi e polemizzanti, quello storico-romantico, in cui si inserisce il *Carmagnola*, e quello classico, resistente soprattutto in Francia.

Tali reazioni, tra i poli estremi di Goethe e di Chauvet, in genere molto concentrate sull’analisi della coerenza del sistema drammatico e secondariamente o in funzione di essa sulla sostanza tragica dell’opera e su questioni tematiche e stilistiche, costituiscono una prova empirica dell’attenzione suscitata dall’esperimento manzoniano soprattutto come esempio italiano di dramma storico, riducendo poi sostanzialmente la questione al macrotema delle unità aristoteliche violate. Un’impostazione in fondo giustificata non solo dalla temperie culturale del momento, ma dall’attitudine di Manzoni a stabilire un dialogo dialettico con i propri lettori anche a livello teorico e metodologico, estrinsecata, per quanto riguarda la tragedia, nel carteggio privato e negli a lungo inediti *Materiali estetici* e *Della Moralità delle opere tragiche*, quanto nella *Prefazione* e nella *Lettre à M.r Chauvet*.

1. Per una sintesi delle tormentate vicende elaborative della tragedia, composta con ritmo incostante e varie interruzioni tra il 1816 e il 1820, si rimanda a Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di Giovanni Bardazzi, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, Milano 1985, ultima edizione critica dell’opera e punto di riferimento essenziale per lo studio in corso – da qui in avanti citata come BARDAZZI (1985). Per l’ipotesi di una meditata anticipazione teorica dell’opera negli scritti di Visconti, si veda Isabella BECHERUCCI, « *A carte scoperte* ». *Ancora sulla collaborazione di Ermes Visconti al « Carmagnola »*, « Rivista di studi manzoniani », IV, 2020, pp. 13-31, in particolare alle pp. 24 ss. Quanto infine alla partecipazione inquieta di Tosi alla gestazione dell’opera, si ricorda almeno – per tacere della nota ironica di Cattaneo a Goethe su un diavolo che distrae l’autore dalla tragedia occupandolo con opere teologiche – la lettera all’abate Lamennais del 28 dicembre 1818, nella quale il canonico lamenta una distrazione dell’autore dal lavoro sulle *Osservazioni sulla Morale Cattolica*: « aderi [scil. Manzoni] alle istanze di qualche amico, ma non di me, e si occupò nel compiere una tragedia, che già aveva incominciata molto tempo prima » (cfr. *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, I, Milano, Hoepli, 1912, p. 455, lettera n° 226).

Una lettura di questo tipo rimane poi in qualche modo preponderante anche nella critica successiva, fino ai giorni nostri. Il che è comprensibile e sensato, considerando appunto la centralità che le questioni teoriche sottese al dramma, di fatto poi largamente coincidenti con quelle sul senso e sulla modalità di fare letteratura in generale, hanno avuto nella riflessione manzoniana, ma ha talvolta prodotto un decentramento eccessivo delle attenzioni, rischiando di distrarle dal testo per concentrarle solo sugli assunti teorici a monte, quando non su un'angusta analisi della rispondenza tra questo e quelle. Ciò non significa naturalmente che uno studio sul *Carmagnola* debba o possa prescindere dalla riflessione sulla questione drammaturgica, ma semplicemente sottolineare la centralità del testo, in dialogo con l'intera produzione dell'autore.

La ragione, dunque, della nuova edizione critica in realizzazione nell'ambito del mio percorso di dottorato, di cui qui si anticipano alcuni risultati è, insieme all'acquisizione di un nuovo testimone della tragedia, di cui si dirà tra breve, il tentativo di ricostruire un tassello utile a ricomporre la totalità del pensiero dell'autore, i rapporti con il presente e con la storia e le chiavi di lettura dei conflitti umani e sociali che la sua opera restituisce.

2. *Il testimone riscoperto*

Accanto a queste considerazioni, che tracciano il quadro generale entro il quale vorrebbe collocarsi lo studio *in fieri* sulla tragedia manzoniana, anche altre e più pragmatiche sono le ragioni che rendono necessaria una nuova edizione dell'opera: innanzi tutto, come accennato, un arricchimento del corredo documentale della tragedia, con il ritrovamento o, meglio, la riscoperta di un testimone manoscritto a lungo estromesso dalle indagini sul *Carmagnola* e, in secondo luogo, un aggiornamento delle modalità di impostazione e formalizzazione dell'apparato critico alle proposte avanzate in un trentennio abbondante di teoria e prassi ecdotica, a far data dall'ultima edizione della tragedia (BARDAZZI 1985).

Quanto alla novità più sostanziale, il ritrovamento cui ci si riferisce è quello della copia censura,² manoscritto di prima importan-

2. Per una descrizione del manoscritto, siglato Ms. Ital. 72, si rimanda alla scheda

za per la ricostruzione delle vicende elaborative dell'opera in quanto sede ultima di intervento dell'autore, escluse alcune correzioni al testo realizzate a Parigi,³ dove, come noto, Manzoni si recò prima che la tragedia fosse considerata compiuta e passasse al vaglio censorio, verosimilmente per ragioni di prudenza politica, come dimostra anche l'avvicinarsi di due diversi editori per l'opera, prima Giulio e poi Vincenzo Ferrario.⁴ Il manoscritto dunque registra le modifiche avvenute a livello del cruciale passaggio da uno stato ancora privato di elaborazione, per quanto già in fase avanzata e preceduto da diversi stadi redazionali, a un assetto esterno, momento in genere molto condizionante per le correzioni autoriali, che tendono comprensibilmente a focalizzarsi su rifiniture mirate piuttosto che su stravolgimenti globali dello scritto. In aggiunta, e in parte in contrapposizione a quest'ultima attesa, la nuova acquisizione risulta essere di grande rilievo anche per la presenza di correzioni sostanziali principalmente concentrate nelle prose iniziali e

catalografica consultabile su *Manzoni Online*: <http://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/5032?ref=search> (al momento pubblicata solo in forma sintetica).

3. L'esistenza di tre sostanziali aggiunte a dialoghi dell'atto quarto elaborate dall'autore a Parigi e spedite in patria nel novembre del 1819 è riferita in tutte le edizioni e gli studi sull'opera, oltre che documentata sia per lettera sia sulle carte del manoscritto recante l'ultima redazione autografa della tragedia (Manz. B.X.2) e, come si vedrà, anche in MS. Ital. 72. Per un resoconto sulla questione si rimanda almeno a BARDAZZI (1985) e in particolare alle pp. LXVII e LXXVII-LXXXIV, ove si legge anche l'ipotesi dell'esistenza di due testimoni perduti di cui si darà conto più avanti nel contributo.

4. Sull'avvicinarsi alle operazioni di stampa dei due fratelli Ferrario, certo diversamente collocati rispetto al regime austriaco (Giulio direttore del gabinetto numismatico di Brera e Vincenzo, di scoperte simpatie romantiche, editore del *Conciliatore*) e sulle ragioni del ritiro parigino – già tentato invano nel 1817 – con buona probabilità da ascrivere al timore dell'autore per una pubblicazione così politicamente sbilanciata, in un momento alquanto turbolento per la scena italiana (si ricordi, solo per citare un evento emblematico, che la soppressione del *Conciliatore* è proprio dell'ottobre 1819), si rimanda a BARDAZZI (1985), pp. LXXXIV-LXXXVII, e a Roberto SEVERINO, *Il manoscritto del Carmagnola della Houghton Library, Harvard*, in ID. *A carte scoperte. Manzoniana e altri contributi critici e filologici sulla cultura italiana in America*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1990, pp. 3-19, in particolare alle pp. 8-10 e, infine, a Beatrice NAVA, *Politica e poetica nelle redazioni del Conte di Carmagnola*, in *Varianti politiche d'autore. Da Verri a Manzoni*, Pàtron, Bologna, 2019, pp. 161-84. Si noti anche, a riguardo, la segnalazione, a opera di Giulia Raboni e Giorgio Panizza, di un inventario dei beni di Brusuglio – attualmente conservato nel fondo Romano Armerio presso l'archivio Prezzolini della biblioteca centrale di Lugano – commissionato dalla famiglia Manzoni proprio poco prima della partenza, segno forse della volontà di non fare ritorno in patria.

negli ultimi due atti, quasi tutte riconoscibili come interventi diretti di mano dell'autore. Tutto ciò rende dunque ragione della necessità di includere il nuovo testimone entro la ricostruzione filologica del testo, per integrare e correggere le precedenti ipotesi relative alle ultime fasi di elaborazione dell'opera poco prima dell'approdo alla stampa e per contribuire ad aggiornare il fondamentale lavoro svolto dall'editore precedente.

Prima però di rendere conto delle principali acquisizioni conseguenti lo studio della copia censura, è opportuno ricostruirne rapidamente la vicenda, sia, per così dire, di oblio negli studi critici, sia di materiale trasferimento da Milano, sede di realizzazione, ad Harvard, attuale sede di conservazione.

Per quanto concerne le traversie critiche, la prima segnalazione del documento si deve a Roberto Severino,⁵ che ne dà notizia nel 1990 in un contributo poi censito nella bibliografia manzoniana di Mariella Goffredo,⁶ da dove però non è stato recuperato che recentemente da Giulia Raboni⁷ durante i lavori iniziali del progetto PRIN da lei condotto e, quindi, da Isabella Becherucci.⁸ Tra la segnalazione di Severino e quella di Raboni, i numerosi scritti dedicati alla tragedia⁹ non paiono aggiornati sull'esistenza della copia,

5. Roberto SEVERINO, *Il manoscritto del Carmagnola*, cit. Lo studioso è per altro già noto ai critici per la segnalazione di un altro importante manoscritto manzoniano, l'autografo, inviato a Cesare d'Azeglio, della *Lettera sul Romanticismo*, scritto di cui anche di recente sono stati reperiti nuovi testimoni. Cfr. Roberto SEVERINO, *Manzoni's Letter on Romanticism: A Missing Manuscript Found*, «Modern Languages Notes», 92, 1, 1977, pp. 152-59, e Paola ITALIA, *Un nuovo testimone della Lettera sul Romanticismo*, «Annali Manzoni», 2, 2019, pp. 175-202.

6. Mariella GOFFREDO, *Bibliografia manzoniana 1980-1995*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1998.

7. Il riferimento al manoscritto è in due diversi contributi: Giulia RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017, p. 36 (ma si veda tutto il paragrafo *Fondi, collezioni e materiali dispersi*, pp. 33-39), e EAD., *Storia della tradizione in presenza di autografo. Applicazioni manzoniane*, in *La Tradizione dei Testi*, a cura di C. Ciociola e C. Vela, Roma, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 237-51. Il progetto cui si fa cenno è il PRIN *Manzoni Online: carte, libri, edizioni, strumenti*, che ha portato alla realizzazione di un portale interamente dedicato alle carte e all'opera dell'autore, consultabile al link <http://www.alessandromanzoni.org>.

8. Il manoscritto è menzionato in Isabella BECHERUCCI, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020, e studiato anche per precise ricadute testuali, relativamente alla *Prefazione*, in EAD., «*A carte scoperte*». *Ancora sulla collaborazione*, cit.

9. Un ragguglio bibliografico relativamente recente e di grande utilità sugli stu-

compresa l'edizione nazionale dell'opera, uscita nel 2004 a cura di Giuseppe Sandrini,¹⁰ a testimonianza ulteriore ed esemplare della difficoltà, anche in lavori di grande rilievo, di ricognizioni bibliografiche complete, tanto di interventi critici quanto di ritrovamenti documentali, proporzionalmente più gravosa in un campo ricco di contributi come quello della filologia e critica manzoniana, che potrà essere soccorsa con efficacia anche da un utilizzo intelligente del digitale.¹¹

di dedicati al teatro manzoniano è offerto in Isabella BECHERUCCI, *Sul teatro manzoniano: rassegna critica*, « Annali Manzoni », Terza serie, 1, 2018, pp. 12-25.

10. Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004. Si noti che nell'edizione è menzionato un articolo uscito su « Stilos. Il settimanale dei libri » in cui Gianpiero Chirico cita alcuni frammenti di un manoscritto del *Carmagnola* custodito nella biblioteca dell'Università di Harvard, proposto in analisi a Bardazzi, che tuttavia vi identifica non « nuove varianti », ma « pessima lettura e trascrizione di lezioni note » (p. 420). Non essendo stato possibile reperire il testo dell'articolo, non si può essere certi che Chirico faccia riferimento al medesimo testimone individuato da Severino e non si ricavano del resto, dalle poche righe dedicate alla faccenda nell'edizione nazionale, informazioni materiali che possano in qualche modo consentire un'identificazione del documento. È dunque teoricamente possibile che l'analisi di Bardazzi riguardi effettivamente stralci di un ulteriore testimone apografo della tragedia, per quanto ciò paia improbabile, anche perché il catalogo della Houghton Library reca traccia di un altro manoscritto relativo al *Carmagnola*, ma si tratta una traduzione tedesca del coro, opera di Ferdinand Freiligrath, raccolta con altri materiali nella collezione di W. R. Schweizer. Per la raccolta cfr. <http://id.lib.harvard.edu/alma/990006020750203941/catalog>, mentre per il dettaglio del manoscritto tedesco del coro, le informazioni catalografiche sono reperibili al link <https://id.lib.harvard.edu/ead/c/hou00703c00096/catalog>. È dunque forse più probabile che la pubblicazione su « Stilos » non consentisse un'analisi dettagliata del documento, generando il fraintendimento interpretativo.

11. Si pensa, per il caso manzoniano, proprio al frutto del progetto PRIN menzionato, il portale *Manzoni Online*, collettore completo e controllato, tra l'altro, delle carte autografe e della bibliografia critica, dunque punto di partenza e riferimento preziosissimo per sostenere e stimolare le ricerche sull'autore. Per il lavoro portato avanti dal gruppo di ricerca afferente al progetto nell'ambito specifico del reperimento e della catalogazione delle carte manzoniane e per le basi concrete cui tale attività si è ispirata, nell'ottica anche di sostegno alle difficoltà di censimento di cui si diceva, si rimanda a Margherita CENTENARI, « *In quel caos di carte* »: *i manoscritti manzoniani tra filologia e catalogazione*, « Annali Manzoni », Terza serie, 2, 2019, pp. 69-96. Si noti in particolare il seguente passo: « La sfida raccolta da *Manzoni Online* sta al contrario nel far convivere insieme alla pur sempre irrinunciabile istanza filologico-interpretativa quella propriamente archivistica, ricomprendendo entrambe nel quadro di uno strumento potenzialmente implementabile e per questo più adeguato di altri alle richieste di una ricerca in stato fluido [...]. E d'altronde, anche

Quanto invece ai passaggi di mano che hanno condotto Ms. Ital. 72 da Milano all'Università di Harvard, il primo a tracciarne una ricostruzione è lo stesso Severino nel contributo già menzionato, in cui si dà conto di due documenti aggiunti all'interno della copertina posteriore della rilegatura che attualmente custodisce la copia¹² (non visionabili nella riproduzione online),¹³ e utili per ricostruirne la storia. Il primo reca la didascalia descrittiva « IL CONTE DI CARMAGNOLA / DI / A. MANZONI. Manoscritto legato in volume, di pag. 144 con correzioni autografe di A. Manzoni, dedicato a Carlo Claudio Fauriel, e vistato dalla censura », probabilmente schedatura di un antiquario, come suggerisce anche il secondo documento, una lettera priva di busta, datata 28 giugno 1933 e vergata su carta intestata Hoepli, in cui sono descritte le stampe del *Carmagnola* edite fino a quel momento, e alcune pendenze economiche del destinatario, Federico Gentili di Giuseppe.

Si tratta del collezionista francese che acquistò a un'asta parigina parte del lascito di Ercole Gnechi, proprietario di alcuni pezzi della collezione, prima appartenuta a Carlo Morbio, comprendente il manoscritto della copia censura.¹⁴ Il posseduto di Gentili venne poi donato in gran parte, il 25 luglio del 1925, alla Sala Manzoni della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ma la copia della tragedia non venne compresa nella donazione e rimase alla figlia di Gentili, giungendo, per suo tramite, in America.

la catalogazione, specialmente in ambito filologico moderno, non prescinde da una sorta di permeabilità alla critica, richiesta dalle stesse specificità della documentazione d'autore » (p. 76).

12. Cfr. SEVERINO, *Il manoscritto del Carmagnola*, cit., pp. 16-17.

13. Il manoscritto è infatti, per il resto, digitalizzato: le informazioni catalografiche sono disponibili al link <http://id.lib.harvard.edu/alma/990098623500203941/catalog> mentre la riproduzione digitale del manoscritto è accessibile qui: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:423226713\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:423226713$1i).

14. Si veda il *Catalogo ragionato ed illustrazione degli autografi e dei ritratti di celebri personaggi dal Risorgimento delle lettere insino a noi raccolti e posseduti dal Cav. Carlo Morbio*, Bernardoni, Milano, 1857, in cui il *Carmagnola* è citato nella sezione codici manoscritti: « Tra i codici autografi moderni, primeggiano le preziose *Statistiche* di Melchiorre Gioja, già descritte, ed il *Conte di Carmagnola*, tragedia d'*Alessandro Manzoni*, con importanti varianti nelle scene, ne' personaggi, ec. e molti versi inediti » (p. 143). Cfr. anche Carlo MORBIO, *Alessandro Manzoni ed i suoi autografi. Notizie e studi*, « Rivista Europea », v, 4, 1, pp. 3-47 e ID, *Alessandro Manzoni ed i suoi autografi, ricordi personali, notizie e studi*, « Rivista Europea », v, 4, 3 (novembre 1874), pp. 401-50.

In effetti, il contropiatto anteriore del volume reca un *ex libris* circolare di colore arancione chiaro con al centro le lettere « a. r. s. », confermando l'appartenenza del codice ad Adriana Gentili, sposata a Raphaël Salem. Il manoscritto venne in seguito acquistato da un facoltoso mecenate statunitense, Ward Murphey Canaday, e dalla consorte, che prima lo depositarono e successivamente donarono alla Houghton Library di Harvard, come dimostra l'etichetta posta sopra l'*ex libris*: « HARVARD COLLEGE LIBRARY / THE GIFT OF / MR. & MRS. WARD M. CANADAY ». ¹⁵

3. Alcune conseguenze del ritrovamento

Come accennato sopra, il manoscritto recuperato consente di integrare e correggere alcune delle ipotesi dell'ultimo editore, tra cui quella, accolta senza modifiche sostanziali negli studi successivi – almeno fino alla segnalazione di Giulia Raboni – dell'esistenza di due testimoni perduti della tragedia: una copia consegnata in censura e non direttamente apparentata con la stampa e una seconda copia fatta realizzare dall'autore a Parigi e mandata in tipografia. ¹⁶

15. In particolare, dal catalogo *Houghton Library accession books, 1941-2001, (1954-1955, II, 54c-54z)*, risulta che il deposito del manoscritto, per la prima volta registrato il 15 giugno 1955, fu effettuato da « Mr. Ward Canaday, The Overland Corporation, 500 Securities Building, Toledo, Ohio », e che il documento venne definitivamente donato alla biblioteca il 30 dicembre 1964. Attualmente Ms. Ital. 72 è catalogato con la seguente notazione: « Manzoni, A. / Il Conte di Carmagnola / MS (by amanuensis revised by the author) 1819, 82f (154pp.), [sic!] fo. Brown boards, brown sheep spine. Imprimatur dated 1819 on the title page », e la scheda catalografica consultabile online presenta Adriana R. Salem come precedente proprietario, a conferma di quanto già detto, e le seguenti informazioni di dettaglio: « Written by a professional scribe and revised by the author's hand. Printer's notes bound in, bound in half brown sheepskin with pastepaper boards. Milan, 1820 ».

16. Una ricostruzione più rispettosa delle restrizioni governative è stata in effetti avanzata in Isabella BECHERUCCI, *La collaborazione di Ermete Visconti alla tragedia del Conte di Carmagnola*, « Per leggere i generi della letteratura », 29, 2015, pp. 109-39, in cui si proponeva di ridurre i due testimoni smarriti al solo manoscritto per la censura, o, al più, ad esso e a una seconda riscrittura autografa parziale, relativa soltanto alle sezioni degli ultimi due atti maggiormente divergenti nella seconda minuta e nella *princeps*. La studiosa ha poi aggiornato la propria ipotesi alla nuova scoperta documentale nel contributo già citato (Isabella BECHERUCCI, « *A carte scoperte* ». *Ancora sulla collaborazione*, cit.), nel quale si tiene conto del manoscritto anche a livello testuale, confermando alcune delle supposizioni avanzate prima dello studio della copia ed evidenziando la centralità del ruolo di Visconti in questi ultimi momenti di revisione.

Nata dalla constatazione dell'effettiva differenza misurabile in più punti tra il testo dell'ultima redazione autografa – conservata dai due distinti manoscritti braidensi Manz. V.S.XI.4 e Manz. B.X.2, rispettivamente per paratesti introduttivi e tragedia – e quello stampato nella *princeps* e dalla conseguente conclusione di non potersi identificare negli autografi la fonte diretta di quest'ultima, tale supposizione può oggi essere smentita grazie al ritrovamento di Ms. Ital. 72.

Il testimone, infatti, oltre a recare tracce di inchiostro tipografico,¹⁷ è immediatamente riconoscibile come copia censura per la presenza sulla prima carta, sotto il frontespizio, di *admittitur* e *imprimatur*, e si segnala come unico documento intermedio tra autografi e stampa (eccetto eventuali bozze ricorrette, per ora non rinvenute), dal momento che reca sostanzialmente la totalità delle lezioni discordi tra i due momenti redazionali, prima di impossibile collocazione. La copia costituisce inoltre prova materiale dell'esistenza di un singolo blocco di modifiche spedite dalla Francia, suggerendo di poter escludere – come già ipotizzato dall'editore precedente – ulteriori invii perduti delle lezioni non attestate sull'ultima forma autografa. In Ms. Ital. 72 è infatti cucito un foglio, di grafia diversa rispetto al resto del testo, su cui sono riportate tutte insieme le correzioni parigine già note. Il che fa pensare appunto a un invio complessivo delle correzioni successive alla partenza, che sarebbero altrimenti state apposte, verosimilmente, sul medesimo foglio o testimoniate da materiali ad esso assimilabili. Se questa considerazione non permette in teoria di escludere del tutto ulteriori cartigli in qualche modo smarriti prima della rilegatura del documento in volume, l'ipotesi di poter circoscrivere gli interventi 'francesi' alle sole correzioni già note è sostenuta dalla presenza, per le altre varianti tra autografi e *princeps*, di interventi diretti sul manoscritto, alcuni da attribuirsi alla mano dello stesso Manzoni, per cui pare poco economico supporre plurimi invii successivi a quello documentato del novembre 1819, già molto a ridosso della stampa.¹⁸

17. Così R. SEVERINO, *Il manoscritto del Carmagnola*, cit., p. 13. In effetti anche la riproduzione digitale del ms. consente di apprezzare la presenza di macchie di inchiostro.

18. I cartigli conservati insieme a Ms. Ital. 72 testimoniano tutti correzioni ascrivibili a un momento di revisione in cui l'autore doveva trovarsi ancora a Milano,

Il foglio inserito in Ms. Ital 72, che testimonia, come si diceva, le aggiunte fatte a Parigi, è corredato di specifica approvazione censoria al piede di c. 61r,¹⁹ a conferma, sia nella data sia nel nome del funzionario,²⁰ di un arrivo dilazionato in censura di questi materiali, gli ultimi attesi per il completamento dell'opera.

Oltre a questa importante acquisizione, la copia consente considerazioni più minute ma ugualmente rilevanti relative alle modalità e alle tipologie di intervento dell'autore per il raggiungimento di un assetto testuale sentito finalmente come definitivo, nella particolare situazione della sua lontananza dalla tipografia, che – insieme alla già riferita discrepanza tra il testo autografo e quello stampato – aveva stimolato, ancor prima del reperimento del testimone, anche considerazioni relative a un intervento autonomo di Visconti in questa delicata fase di fissazione del testo, per le quali si rimanda ai due contributi citati di Isabella Becherucci.

Per dare un primo saggio dei risultati delle ricerche in corso, si presentano di seguito, per punti e a scopo esemplificativo, alcune delle novità derivate dallo studio del testimone, attraverso una rapida carrellata sulle diverse tipologie di intervento riscontrate e utili a definire il movimento correttivo ultimo, poco prima della stampa della tragedia.

Si indica con la sigla B, già utilizzata in BARDAZZI (1985), la seconda stesura integrale – redazione unitaria anche se vergata sui due diversi autografi menzionati sopra – la copia censura è individuata con Cc e il testo della stampa Ferrario del 1820, ossia la *priniceps*, con T. Con la sigla Bβ si raggruppano le correzioni di B oggi

come suggerito anche da un confronto paleografico tra questi materiali e la peculiare grafia del foglio con le correzioni spedite dalla Francia (di cui si darà conto nell'edizione).

19. Si indica la numerazione apposta a matita sul *recto* di ogni carta, in basso a sinistra. Il ms. presenta infatti due numerazioni: quella appena nominata, continua su tutte le carte e verosimilmente apposta dopo la rilegatura, e una numerazione a penna sempre sul *recto*, in alto a sinistra, probabilmente, come farebbe pensare la presenza di alcune discontinuità, segnata prima della stesura del testo.

20. Il testimone reca infatti sulla prima carta *admittitur* a firma Carpani e *imprimatur* a firma Zanatta con specificazione generica dell'anno (1819), mentre la seconda notazione censoria, a c. 61r, presenta il nome di un secondo revisore, Frappolli, e di nuovo la mano di Zanatta a siglare l'*imprimatur*, questa volta dettagliato: «Mil. Il dì 26 Nov.».

riconoscibili come successive all'allestimento della copia censura, mentre Cc β indica tutte le varianti tardive della copia stessa.

1. La prima acquisizione sicura riguarda la sistemazione del testo della redazione B, che, pur essendo poi superata da revisioni considerevoli, costituisce un testimone in sé importante, anche in quanto ultima redazione completamente autografa e dunque necessario termine di raffronto in caso di eventuali discrepanze introdotte dalla copia, che potrebbero essere frutto di erroneo intervento del copista sfuggito a Manzoni in fase di revisione.

La mancanza di Cc rendeva impossibile stabilire con certezza la fisionomia di questo stadio redazionale, impedendo una collocazione sicura degli interventi registrati su B, senza poter discernere quali vi fossero stati depositati prima e quali successivamente all'allestimento della copia, situazione che ha indotto il precedente editore ad attenersi allo stato base del manoscritto, espungendo dal testo di B tutti gli interventi topograficamente identificabili come tardivi, ossia non in rigo o non implicati evidentemente con punti successivi in rigo e ascrivibili quindi con assoluta certezza al perimetro interno del testo base. Allo stesso modo sono stati assegnati a una fase successiva a B, ipotizzata come momento correttorio in vista della stampa, anche interventi redatti su alcuni dei fogli volanti ora collocati alla rinfusa in fondo allo scartafaccio usato per le prime stesure della tragedia (Manz. V.S.X.1) e pertinenti a stadi elaborativi diversi, con il risultato di separare tutta una fase di ripensamento in realtà maturata ancora nel corso della stesura e forzatamente registrata sui margini o in posizioni 'sospette' (soprascrizioni, ascrizioni o interventi su fogli sparsi), ricostruendo una redazione di fatto nella sua interezza inesistente.

Grazie al rinvenimento della copia censura questa fase può ora essere ricostruita con certezza, riassegnando a B tutti gli interventi, indipendentemente dalla collocazione topografica e materiale, accolti in rigo sulla copia e di fatto dunque appartenenti alla redazione, anche se in un momento di ripensamento e rielaborazione: si tratta di correzioni anche di peso distribuite su tutto il testo e relative, specie negli ultimi atti, a passi di notevole rilevanza.

A titolo di esempio significativo della differente fisionomia che la redazione B presenta in conseguenza dell'aggiornamento consentito dallo studio di Cc, si riporta un estratto della prima scena dell'atto quinto secondo la redazione ipotizzata da Bardazzi senza poter disporre della copia, a confronto con quella che risulta dalla nuova ricostruzione. Siamo in un punto cruciale della tragedia, il momento cioè dell'arresto del conte e della sua reazione alle accuse di tradimento.

Precedente ricostruzione di B (BARDAZZI 1985, pp. 329-30, A. V, I, vv. 80-102):

Un breve istante / Ascoltatevi in pria. Della mia vita / Non si tratta soltanto: ella strascina / Il vostro onor con se: far non potrete / Che il mondo scordi ch'io per voi l'ho spesa. / Tempo verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi fia: chi vorrà farsi il vostro? / Ah di me un tempo vi fidaste e indarno / Certo non ritornò / Voi non credete / Ch'io volessi tradirvi / Io parlo, il veggio / Com'uom che implora; ebbene non nego, io bramo / Persuadervi – io son marito e padre – / S'io fossi reo, qui mi vedreste? A voi / Mi diedi, io qui colla fiducia entrai / Della innocenza, e non pensava uscirne / Che per correre in braccio... è tempo ancora / Che alla mia sposa alla mia figlia io possa / Questo annunzio recar, che a lor non venga / Dal labro altrui, di chi non sappia come / Un gran dolor s'annunzia a chi nol teme. / Io non fuggo, vel giuro, a voi ritorno: / Questo capo su cui d'un tradimento / Scese il sospetto / Io vel riporto.

Ricostruzione consentita da Cc:

Un breve istante / Udite in pria. Voi risolvete, il veggio / La morte mia, ma risolvete insieme / La vostra infamia eterna. Oltre l'antico / Confin, l'insegna del Leon si spiega / su quelle torri, ove all'Europa è noto / Ch'io la piantai. Qui tacerassi; è vero / Ma intorno a voi, dove non giunge il muto / terror del vostro impero, ivi librato, / Ivi in note indelebili fia scritto / Il beneficio e la mercè. Pensate / Ai vostri annali, all'avvenir: fra poco / Il dì verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi sia: chi vorrà farsi il vostro? / Voi provocate la milizia: or sono / In vostra forza è ver, ma vi sovvenga / Ch'io non vi nacqui, che fra gente io nacqui / Belligera, concorde: usa gran tempo / A guardar come sua questa qualsia / Gloria d'un suo concittadin, non fia / Che straniera all'oltraggio ella si tenga / Qui v'è un inganno: a ciò vi trasse un qualche / Vostro nemico e mio: voi non credete / Ch'io vi tradissi: è tempo ancora.

La lezione ricostruita²¹ è registrata su Manz. B.X.2 in ascrizione nella colonna di sinistra – quella cioè lasciata libera in fase di scrittura e riservata da Manzoni alle correzioni più sostanziali che non potevano inserirsi direttamente entro il testo – ed è ripresa in rigo dal copista, appartenendo dunque certamente a una fase di elaborazione della redazione B precedente la copia. Tale lezione è l'ap-prodo di un precedente abbozzo, variamente ricorretto, annotato su fogli volanti ora costituenti le carte 157^v e 158^{rv} di Manz. V.S.X.1 (lo scartafaccio originario della tragedia, che reca, in fondo al testo, alla rinfusa, fogli di interventi appartenenti a diversi momenti elaborativi); si tratta perciò di una modifica non immediata, che ha richiesto all'autore plurimi passi di affinamento e allontanamento dal testo base.

Lo scarto tra le due diverse fisionomie ricostruite della fase B è particolarmente vistoso, e balza all'occhio, dalla comparazione tra le due versioni, il cambiamento nell'atteggiamento del Carmagnola, da una perorazione più privata e sentimentale a un confronto più sprezzante e orgoglioso con i senatori veneziani, cambiamento avvenuto – come detto – già in una fase precedente l'allestimento della copia e da assegnarsi dunque necessariamente alla redazione B, essendo l'ulteriore stadio redazionale, quello appunto base di Ms. Ital. 72, l'unico appiglio sicuro per la sistemazione del materiale precedente e non potendo darsi altrimenti una disanima cronologica di maggior dettaglio degli interventi tardivi su B.

La redistribuzione delle correzioni è per altro molto significativa anche da un punto di vista critico: si noti come nello stralcio l'atmosfera più familiare e di immediato effetto patetico, ancora in qualche modo legata alla prima concezione della tragedia,²² che risulta a testo di B nell'edizione BARDAZZI (1985), sia in realtà pro-

21. Alla fase qui rappresentata seguono poche ulteriori correzioni puntuali prima della stampa, da ascriversi ai momenti di intervento successivi schedati sotto le sigle Bβ e Ccβ.

22. Secondo quanto correttamente dimostrato da Bardazzi, che ha riconosciuto nel *Carmagnola* una fase di avvio, abbandonata, più improntata a temi di stampo familiare-popolare e un secondo disegno, che rimane poi nell'opera compiuta, di tono e impostazione decisamente militare. Cfr. BARDAZZI (1985) pp. XXVIII-XXXI, con ripresa di quanto portato alla luce nel proprio precedente studio: Giovanni BARDAZZI, *Storia testuale del primo «Carmagnola»*, «Studi di filologia italiana», 35, 1977, pp. 191-251.

gressivamente abbandonata nelle correzioni interne alla redazione stessa, qui omesse, per ragioni di spazio, in favore del risultato finale, che mostra un distacco totale dal primo disegno, rivelando una più decisa armonizzazione psicologica del personaggio – che non si identifica più in riferimento ai propri affetti famigliari, ma esclusivamente al ruolo di soldato e alle fiere origini tra gente « bel-ligera » – al mutato assetto dell'opera.

Dalla rapida analisi del passo, e da altri dei quali si darà conto nell'edizione, pare in effetti confermarsi l'idea che questi fili patetico-famigliari, lungi dall'esaurirsi entro i primissimi abbozzi, tendano a permeare l'opera fino agli ultimi momenti di revisione, risultando semmai progressivamente confinati a poche scene ad alto tasso di patetismo, come il monologo del conte in prigione (scena iv dell'atto v) o la scena finale dell'incontro e del definitivo commiato tra protagonista, moglie e figlia, o, ancora, la scena ii dello stesso atto, tutta occupata dal dialogo tra Antonietta e Matilde, che conserva in particolare un'eco di quel « io son marito e padre » che, caduto in B dall'autodifesa del conte, riemerge qui poco variato, passando, come sarà anche nelle stampe, nelle parole con cui Antonietta si illude di poter convincere i senatori a mutare giudizio, con una trasposizione dunque più consona al personaggio parlante.²³

Si è qui analizzato un caso 'limite' in cui l'allontanamento dalla forma base, considerata dall'editore precedente l'unica di originaria pertinenza di B, è non solo particolarmente vistoso, ma ottenuto mediante elaborazioni attestate su materiali fisicamente separati dal manoscritto base. Ciò accentua in effetti un'idea di alterità rispetto alla concezione originaria della stesura, che rende chiaramente ragione della scelta prudenziale di Bardazzi. Tuttavia sono numerose, tanto nelle prose introduttive quanto nei versi, correzioni meno complesse attuate direttamente sugli autografi, per quanto in posizioni passibili di sospetto di estraneità da B 'base', che Bardazzi espunge dal testo e che nell'edizione in allestimento sono invece, come per i casi precedenti, ricondotte alla redazione. Tali varianti si troveranno in apparato come lezioni tardive di B (identificate da

23. Ci si riferisce ai versi: « son sposi e padri anch'essi. / Mentre scrivean l'empia sentenza, in mente / Non venne lor ch'egli era sposo e padre ». Cfr. BARDAZZI (1985) p. 522, vv. 204-206 (il testo è quello dell'edizione Ferrario).

esponente numerico e con evidenziazione di eventuale riuso della lezione precedente), con registrazione fedele del progressivo allontanamento dal testo base.

2. Ben più problematica rispetto alla sistemazione della redazione B è invece l'attribuzione precisa di altri interventi, quelli cioè individuabili sulla copia censura come tardivi e di fatto consistenti in due distinte tipologie: la prima, più frequente, vede la presenza di correzioni sul solo testimone Cc che partono naturalmente dal testo ultimo di B e portano alla lezione poi accolta dalla *princeps* (2.1); la seconda comprende invece casi di intervento sulla copia in cui la lezione base sia differente da quella registrata su B (2.2).

Le lezioni del primo tipo costituiscono di fatto le varianti che, in mancanza del manoscritto di Harvard, avevano suggerito a Bardazzi e ai critici successivi la possibilità di un'ulteriore copia parigina, oppure le due ipotesi di Becherucci, di una copia parziale di alcune parti della tragedia, oggi giustamente rifiutata dalla studiosa, o anche, come di recente riproposto, di un intervento autonomo di Visconti,²⁴ la cui collaborazione, a livello sia di suggestioni teoriche sia di materiale azione sul testo, è in effetti misurabile in più punti dell'elaborazione (si pensi, solo per citare il caso più evidente, al fascicolo XXV di Manz. V.S.X.1, composto di una serie di suggerimenti di mano dell'amico).

Tutte queste congetture muovono di fondo dalla considerazione del pochissimo tempo che sarebbe rimasto a Manzoni, partito in tutta fretta per Parigi il 14 settembre del 1819, dopo aver concluso la stesura dell'opera, nell'agosto dello stesso anno,²⁵ per mettere mano alla copia e correggerla e che, nell'implausibilità di un invio centellinato di correzioni di cui, come detto, non restano testimonianze, la distanza tra la redazione B e la *princeps* potesse essere giustificata soltanto o da una ricopiatura globale di cui si è persa

24. La trattazione di queste ipotesi è nei già menzionati Isabella BECHERUCCI, *La collaborazione di Ermes Visconti*, cit., e EAD., « *A carte scoperte* », ancora sulla collaborazione, cit.

25. O almeno della tragedia in senso stretto, non essendo prova sicura della collocazione delle prose introduttive, verosimilmente da porsi in coda ad essa. Le date di composizione degli ultimi tre atti sono tutte riportate dall'autore sul ms. Manz. V.S.X.1, e l'atto quinto è appunto concluso, ma ancora da copiare in pulito, il 12 agosto 1819 (data a c. 148r dell'autografo).

traccia, o da una delega in bianco ai revisori in loco. D'altro canto, la certezza che la copia recuperata sia quella mandata in tipografia e la presenza su essa della maggior parte di questi interventi, pur consentendo integrazioni e modifiche alle considerazioni precedenti, non scioglie del tutto le perplessità e, soprattutto, lascia non chiaramente definito il passaggio ulteriore, quello cioè dalla copia alla stampa, considerando che anche in questo caso sono presenti alcune varianti, come si dirà più avanti.

L'indagine grafologica condotta sul manoscritto,²⁶ per quanto necessitante di ulteriori studi, vista la delicatezza della questione – sia perché il riconoscimento delle grafie moderne non è compito facile, sia per la situazione materiale specifica, per cui l'ufficialità del documento potrebbe aver forzato l'autore delle correzioni a una grafia il più possibile uniforme a quella del copista – ha infatti consentito di rilevare con certezza la mano di Manzoni nella maggior parte degli interventi, pur rimanendo il dubbio su alcuni, forse del copista, certamente però attuati sempre sotto la guida dell'autore. È comunque sicura una revisione manzoniana dell'intero lavoro,²⁷ probabilmente condotta in tempi stretti e con modalità che testimoniano sia la fretta dell'autore sia la provvisorietà della redazione B, come si chiarirà al punto 3.

Nel complesso lo studio finora svolto consente dunque di rilevare un ruolo, come immaginabile, preponderante di Manzoni anche nelle ultime fasi di sistemazione del testo, realizzate dunque tutte prima della partenza, con l'unica eccezione per le correzioni già riconosciute come parigine. La presenza di Visconti anche in fase di revisione di Cc è altresì documentata, ma un'analisi dettagliata dei manoscritti consente di limitare il ruolo del collaboratore a interventi sostanzialmente tutti approvati da Manzoni, con la sola eccezione, probabilmente, di limature minute o interventi interpuntivi (per i quali però non è esclusa un'arbitraria intromissione del copista stesso o del tipografo), di fatto ridimensionandone la libertà di intervento.

26. Per gli studi preliminari, ai quali seguiranno ulteriori perizie, si ringraziano il professor Marco D'Agostino, docente di Paleografia all'Università di Pavia, e Giulia Raboni, esperta di carte ed edizioni manzoniane, per la competente e paziente collaborazione.

27. La mano dell'autore era stata del resto già rilevata da Severino, ma anche segnalata nelle schedature antiquarie e catalografiche di cui si è detto.

2.1. Per quanto riguarda il primo caso, quello cioè di varianti tardive su Cc che abbiano come lezione base la lezione finale di B, la maggior parte degli interventi pare, con ogni probabilità, manzoniana e l'analisi della grafia si configura qui, in fondo, come un indizio in più per confermare la necessaria paternità di correzioni che, per peso e fenomenologia, sembrano difficilmente assegnabili ad altri, considerando, come premessa generale, che il momento di intervento sulla copia è di fatto cruciale per un testo lungamente meditato ed elaborato e che sta per essere consegnato al pubblico. Solo a titolo di esempio, si notino i seguenti casi, per cui si riporta la lezione finale – di B e di Cc – senza esplicitare il percorso genetico, e si segnala l'uguaglianza con la *princeps* (T):

Atto I, v. 150:

redazione B: « spossato e fiacco »

copia censura: « ferito e stanco » = T

Atto I, v. 170:

redazione B: « Che stato allor »

copia censura: « Qual prence » (su rasura) = T (ma in T è presente la maiuscola per « Prence »)

Coro, v. 72:

Redazione B: « Anelare il nemico destrier »

Copia censura: « Scalpitare il temuto destrier » = T

Nel primo caso la variante instaurativa vergata in soprascrizione su Cc costituisce un esempio di quanto si diceva: la paternità autoriale, confermata si direbbe senza dubbio dalla grafia, è fortemente suggerita anche da altri elementi. In particolare, si pensa qui all'aspetto linguistico: il testo passa infatti dalla primissima stesura²⁸ « spossato affranto », in cui già compare a margine la correzione tardiva « fiacco » che giustifica la lezione « spossato e fiacco » di B, per poi raggiungere il « borghese “ferito e stanco” », come notato nello studio ancora fondamentale di Lonardi²⁹ mediante un percorso di affinamento puntuale ma rilevante nell'equilibrio linguistico generale del testo, faticosamente cercato dall'autore nel pro-

28. Ossia della fase redazionale indicata da Bardazzi come A⁽¹⁺²⁾ e corrispondente dunque alla prima stesura dei primi due atti della tragedia.

29. Gilberto LONARDI, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, L. S. Olschki, 1965, p. 97.

gressivo abbassamento, sia lessicale sia mediante semplificazione sintattica, del tono generale della tragedia, con il mantenimento di arcaismi e soluzioni più ricercate solo in precisa funzione comunicativa e nell'abbandono della commistione di registri particolarmente vistosa nelle prime stesure.³⁰

Nel secondo caso, invece, la grafia lascia un lieve dubbio, parendo in effetti manzoniana per quanto molto assimilabile qui a quella del copista. È però probabilmente di qualche rilevanza il fatto che la correzione sia riportata direttamente in rigo su rasura o cancellatura della precedente (quella di B), quindi in una posizione che potrebbe forzare massimamente all'uniformazione con il resto del testo. Inoltre, e forse ciò è più cogente, la correzione recupera una lezione scartata in fase di elaborazione di B, il che potrebbe far pensare o a una correzione della copia avendo sotto mano l'autografo, quindi necessariamente prima della partenza per Parigi, o a un ritorno di una scelta comunque già meditata dall'autore e ora, in ultimo, ripresa.

Significativo l'ultimo esempio, tratto dal coro, da attribuire a Manzoni anche per riconoscimento grafologico. La correzione, effettuata in soprascrizione, è particolarmente pregnante sia perché cade in un punto della tragedia notevole per elaborazione teorica e significato morale/politico quanto per espressività lirica, sia perché riguarda un verso sul quale l'autore si mostra indeciso fin dalla prima stesura: a c. 68^v di Manz. V.S.X.1, dunque sul primo scartafaccio, alla lezione in rigo « Anelare il nemico destrier » si accosta in interlinea il verso che, pur non essendo accolto in B, viene poi ripreso sulla copia censura (« Scalpitare il temuto [destrier] »). Inoltre, sempre sul primo scartafaccio, la colonna libera di destra lascia spazio a ulteriori proposte non cancellate, indice di una certa titubanza: « fuggito », « temuto » e « disciolto ». Anche qui sembra dunque riemergere una scelta già ponderata e dagli esiti incerti, per cui non è plausibile che l'autore lasciasse spazio al parere decisivo di altri, o almeno non senza averlo preventivamente vagliato. Che il

30. Tutte queste considerazioni sono già di Lonardi, a cui si rimanda almeno per approfondire la questione qui solo accennata del mantenimento di arcaismi cui « nuovo diritto di cittadinanza è conferito non tanto dalla loro ascendenza letteraria, ma, oltre che da certa intonazione energica di simili lessemi, dalla loro appartenenza a un istituto linguistico ». Cfr. *ivi*, pp. 101-2.

verso fosse particolarmente tormentato lo dimostra anche l'esito che avrà poi in *Opere varie*, in cui non è ripristinata la lezione originaria di B e nemmeno seguita quella della copia e prima stampa, ma è proposta una felice sovrapposizione delle due soluzioni, « Anelare il temuto destrier ». Questo esito 'misto' suggerisce prudenza, in aggiunta a riflessioni generali sulla necessità di considerare la correzione per la riedizione nelle *Opere varie* sostanzialmente improntata a una visione unitaria del *corpus*,³¹ nell'applicare il criterio di indagine proposto da Becherucci per alcuni dei casi in cui Manzoni ripristina nella riedizione lezioni già degli autografi e scartate nella *princeps*. Da un lato è infatti interessante e utile quanto evidenziato dalla studiosa, ossia come

su alcune delle correzioni presenti in C [*scil. nell'editio princeps*] Manzoni sia poi tornato più tardi quando, in funzione della ristampa della tragedia per il volume delle *Opere varie*, ripescò le sue lezioni originarie: avallando invece la possibilità di un mandato agli amici di intervenire sulla copia della Censura, al di là delle varianti spedite da Parigi, per limitate correzioni.³²

Tuttavia, l'esempio proposto suggerisce la necessità di una particolare attenzione nell'analisi di questi recuperi di lezioni originali: mentre infatti l'alternanza « scalpitare » di T / « anelare » di B e *Opere varie*, potrebbe confermare quanto proposto da Becherucci, nel medesimo verso sorte opposta tocca a « temuto », inserito in correzione sulla copia (e quindi presente nella stampa) e mantenuto nella riedizione. È dunque possibile, in accordo con la proposta della studiosa, che entrambe le correzioni, vergate su Cc come unico intervento, fossero state aggiunte da altri e non dall'autore, che avrebbe poi deciso di ripristinare solo una delle due, ritenendosi pago dell'altra. Tuttavia, visti i rimandi interni al testo, con

31. Sulla necessità di un'attenzione specifica alle *Opere varie* come edizione rimeditata dall'autore, in cui la disposizione stessa dei testi può dire qualcosa sulle volontà anche di 'guidare' la ricezione della propria opera, è tornata recentemente Giulia Raboni nella premessa al numero monografico *Storie di edizioni* della rivista *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*. Cfr. Alberto CADIOLI, Giulia RABONI, Emilio RUSSO, *Premessa*, « Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria », 5, 1, 2020, pp. III-XIX. Il ragionamento si estende naturalmente anche alle varianti testuali, da rileggersi appunto nel contesto del progetto editoriale in cui Manzoni rivaluta la propria opera a distanza di anni e alla luce, fra l'altro, di mutate scelte linguistiche.

32. Così BECHERUCCI, *La collaborazione*, cit., p. 114, con rimando alla nota n. 20 di p. 131.

richiamo a lezioni presenti già nella redazione precedente B e alternativamente riemergenti, si ritiene più economica – almeno per questo caso – l'ipotesi, oggi sostenibile anche con il puntello della grafia, di una correzione autoriale di tutto il verso.

Il gruppo 2.1 include inoltre una correzione sostanziale: l'introduzione di tutte le occorrenze del nome Marino, che costituisce con buona probabilità intervento comunicato direttamente al copista – è infatti l'unico sistematico e di grafia non manzoniana – probabilmente senza l'intermediazione di Visconti, vista la presenza ormai acclarata di Manzoni in fase di revisione della copia. Quel che è certo è che la correzione non è inviata da Parigi, né può essere stata comunicata all'amico solo appena prima di partire, essendo questione non già di meccanica sostituzione, ma di profondo ripensamento dell'equilibrio interno all'opera, con il riassorbimento di due personaggi nell'unica emblematica figura del senatore avverso al conte. Si può dunque collocare questa decisione in un momento di revisione contemporanea di B e Cc, da immaginarsi avvenuta sotto il duplice giudizio di Manzoni e Visconti.

Rientra infine in questa categoria correttoria un altro tipo di intervento, presente nel primo e nel secondo atto della tragedia: l'espunzione di interi versi – in un caso, che qui si propone a esempio, con contestuale correzione del verso non soppresso – risoluzione dunque certamente molto pesante sull'economia generale del testo e, quindi, necessariamente apportata o approvata dall'autore:

Atto II, vv. 12-13:

Redazione B: « terra, / E Cremona con essa; e saria questo / Non men danno che scorno »

Copia censura: « terra, / Che saria danno e scorno » = T

2.2. Passando a esaminare la seconda tipologia correttoria testimoniata dalla copia, ossia i casi in cui la lezione base di Cc su cui si verifica un intervento sia diversa dall'ultima lezione di B, bisogna tenere presente che per tutte le occorrenze di questo tipo – un sottinsieme certamente meno incisivo, ma pure non indifferente – è verosimile ipotizzare errore del copista, tanto più che nella maggioranza dei casi la lezione viene poi corretta ripristinando la forma dell'ultima versione di B, con conseguente identità tra B e stampa.

Negli esempi che seguono, sempre a solo scopo di campionatura esemplificativa, si indica la lezione conclusiva attestata su B seguita dalla lezione base scorretta di Cc; in tutti i seguenti casi l'uguaglianza con T coincide con il ripristino della lezione di B.

Atto I, v. 83:

Redazione B: « ritratta » = T

Copia censura: « ritirata »

Coro, v. 19:

Redazione B: « lignaggio » = T

Copia censura: « linguaggio »

v. 298:

Redazione B: « pacier » = T

Copia censura: « piacer »

Gli esempi mostrano tre errori di banalizzazione sanati con il ritorno alle lezioni originali, per altro in due punti di grande densità drammatica (« linguaggio » per « lignaggio » nel coro e « piacer » per « pacier » nell'ultimo atto, con riferimento alla morte nell'estrema interpretazione docilmente cristiana degli avvenimenti per bocca del conte) e in uno (« ritirata » per « ritratta ») con reintroduzione di termine precisamente studiato, scelto nonostante la minor familiarità rispetto alla lezione infatti recepita dal copista, verosimilmente per quella particolare pregnanza semantica di cui alla nota 30 del presente contributo.

Al sottoinsieme 2.2 appartengono naturalmente anche tutti i punti in cui la lezione errata introdotta direttamente sulla copia sia sfuggita alla revisione, passando poi alla stampa. Nell'edizione si interverrà a sanare questi errori, con una opzione non del tutto condivisa da un punto di vista metodologico, lasciando invece inalterate le discrepanze tra B e la copia o anche tra i manoscritti e la stampa, quando non costituiscano errore evidente.³³

33. Sono queste ultime discrepanze che riguardano per lo più aspetti interpuntivi per cui è plausibile ipotizzare una certa libertà del copista quanto del tipografo allo stesso modo di un intervento diretto in fase di revisione della copia e per cui, ovviamente, nulla può aggiungere l'analisi delle grafie, giustificando una scelta in questo caso più conservativa.

3. Se dunque non è possibile attribuire con sicurezza all'autore la totalità degli interventi presenti sulla copia censura, quasi tutti, anche quelli di grafia incerta o consistenza troppo esigua per un'analisi, sembrano, come si è qui cercato sinteticamente di mostrare, sottintenderne la volontà e confermano l'ipotesi di una correzione di Cc precedente la partenza per Parigi.

Inoltre, la compresenza, accanto a questi interventi, di una ulteriore fenomenologia correttoria, di cui si darà ora conto, corrobora l'idea – già di Ghisalberti e Becherucci – di un approntamento di Ms. Ital. 72 via via che la stesura di ogni singolo atto era conclusa, vista l'imminenza del desiderato espatio.³⁴ D'altra parte, questa modalità di procedere non è insolita per le opere manzoniane – così avviene, per citare il caso più noto, nell'approntamento della copia censura dei *Promessi sposi* – e trova spiegazione anche in relazione all'*iter* compositivo della tragedia. Va tenuto presente infatti, come ricostruito in dettaglio da Bardazzi, che il materiale autografo di partenza per l'allestimento della redazione B non è omogeneo: i primi due atti sono figli di una lunga e faticosa gestazione e, come in effetti dimostra la situazione testuale di Cc, non richiesero grandi rimaneggiamenti prima della stampa, mentre gli ultimi tre appaiono composti rapidamente, nel giro di pochi mesi. È dunque fortemente plausibile che questi ultimi avessero necessità di una revisione più approfondita, e che Manzoni ne avesse affrettato la copiatura in pulito, per rivedere, prima di partire, il testo con attenzione diversa: di controllo per i primi due atti, più 'stabili', e di intervento per i tre successivi e per le prose introduttive, che presentano una situazione peculiare e in qualche modo intermedia tra questi due distinti blocchi.³⁵

Negli ultimi due atti, inoltre, con una concentrazione particolare nel quarto, agli interventi finora descritti si affianca una fenomenologia correttoria differente: si tratta di varianti attestate in forma tardiva sia su B sia su Cc in sostituzione di identica lezione base,

34. Di una copia per guadagnare tempo si parla in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, 1, *Poesie e tragedie*, Milano, Mondadori, 1957, e in Isabella BECHERUCCI, *La collaborazione*, cit., p. 111.

35. Delle prose, molto interessanti anche per questa loro situazione ibrida, non si dà conto nel presente contributo per ragioni di spazio.

dunque una doppia attestazione manoscritta che dimostra come le correzioni non appartengano certamente alla redazione B nella sua originaria concezione, dal momento che in tal caso dovrebbero comparire su Cc in rigo, come lezioni del testo base.

Lo stato dei manoscritti permette dunque di identificare una fase di revisione degli autografi successiva alla realizzazione di Cc, revisione che non comprende quindi soltanto il caso già noto dei versi inviati da Parigi, ma anche numerosi altri interventi, spesso di particolare rilevanza o comunque significativi anche quando limitati a un singolo sintagma, come i casi di iv 41 in cui « rimanda » diviene « discioglie », di iv 45 in cui l'intervento porta da « Fidando, il prode » allo stampato « Troppo fidando, il Trevisan », o ancora di v 346 in cui si passa da « torneranno in vita » a « rivedran la luce ».

Escluso, come si è già detto, un invio continuo di interventi, le ipotesi possibili per questa fenomenologia correttoria sono soltanto due: la prima è che Manzoni sia intervenuto subito sulla copia censura, come per gli interventi sopra descritti, decidendo però di riportare la correzione anche su B per poter portare con sé a Parigi una versione definitiva su cui lavorare ulteriormente, aggiornata in particolare per quegli ultimi due atti velocemente elaborati e cruciali per il significato dell'opera; la seconda che abbia modificato il testo in prima battuta su B, per poi accogliere in Cc le nuove lezioni: ipotesi entrambe accettabili, e forse vere per luoghi diversi del testo, ma che in ogni caso comportano la presenza dell'autore a Milano durante la stesura e revisione di Cc.

Non si approfondiscono qui due ulteriori casi di intervento ascrivibili alla categoria in esame, quello testimoniato dai cartigli e quello di specifiche correzioni in cui si intravede con sicurezza l'intervento di Visconti, che avranno apposita trattazione nell'edizione, ma per cui si rimanda intanto al contributo di Becherucci già menzionato, in cui è svolta un'analisi esemplificativa sulla *Prefazione*.³⁶

Come anticipato, la revisione del manoscritto idiografo non costituisce l'ultimo luogo di intervento sulla tragedia: molte infatti sono le ulteriori varianti che separano il manoscritto revisionato dalla *princeps*, per le quali non si dispone al momento di alcun indizio

36. Isabella BECHERUCCI, « A carte scoperte ». *Ancora sulla collaborazione*, cit., pp. 14-19.

materiale. Vero è che la maggior parte di queste differenze riguarda l'aspetto grafico e paragrafematico (didascalie e interpunzione soprattutto), ma non mancano varianti testuali, registrabili a partire da tutti i livelli di elaborazione su B e Cc: alcune appartengono allo stato base dei manoscritti, altre alla fase correttoria B β / Cc β e altre ancora derivano da correzioni tardive sulla copia.

Si registra inoltre una discrepanza notevole tra i manoscritti e la stampa a livello di organizzazione dell'atto quarto: nel testo definitivo, dalla scena seconda, con il dialogo tra Antonietta e Matilde, si passa alla scena terza nel momento dell'arrivo di Gonzaga. Questa era anche la situazione della redazione B a livello del testo base, ma interviene poi una correzione che sopprime la didascalia di scena, lasciando a testo solo l'indicazione dell'entrata di Gonzaga: su B si passa dunque da « Scena Terza / Gonzaga e dette » a « entra il Gonzaga e dette », così ripreso poi in rigo su Cc, con la correzione di « Entra », maiuscolo, mentre la *princeps* stampa ha « Scena terza / Gonzaga, e dette ». Coerentemente procedono sia i manoscritti sia la stampa, indicando rispettivamente le due scene successive come terza e quarta e come quarta e quinta. Si tratta di un intervento sostanziale, non compreso nel cartiglio, inserito in Cc dopo l'elenco dei personaggi, che ritocca altre didascalie. Questa particolare situazione, unita alle altre varianti tra Cc e stampa, numerose soprattutto nelle prose introduttive, fa pensare naturalmente a una correzione autoriale delle bozze, e sarebbe del resto difficile pensare il contrario anche per varianti magari minori. D'altra parte, tale revisione non avrebbe potuto essere condotta senza la copia censura, che avrebbe quindi dovuto essere spedita a Parigi insieme alle bozze, del che non è rimasta alcuna prova né documentale né epistolare. Non è dunque possibile per il momento ipotizzare cosa sia accaduto dopo la consegna della copia in tipografia, ma certamente per questo ultimo stadio sarà da considerare la partecipazione di Cattaneo e Visconti, seppur con la consueta prudenza.

3. *Questioni di metodo*

Come accennato, una nuova edizione critica della tragedia è utile anche per aggiornare la rappresentazione dell'apparato elaborato a

suo tempo da Bardazzi alle proposte via via messe a punto dalla disciplina. In particolare, il modello di apparato critico che verrà proposto nella nuova edizione – che si concentrerà esclusivamente sullo studio dei testimoni coinvolti direttamente dal nuovo ritrovamento, ma che potrebbe essere il punto di partenza per un aggiornamento complessivo anche delle precedenti fasi – è quello formalizzato entro il progetto editoriale diretto da Dante Isella nelle edizioni del *Fermo e Lucia* e della *Seconda minuta*.³⁷ Si tratta di un apparato genetico, cioè della documentazione completa del processo di formazione della lezione finale – nel caso in esame quella accolta nella prima stampa – ricostruito sugli autografi e riprodotto mediante la registrazione in successione diacronica delle varie fasi di elaborazione testuale.

Oltre a fornire un modello pragmatico, l'apparato messo a punto nelle citate edizioni può suggerire alcune riflessioni a livello metodologico, soprattutto relativamente all'opportunità di trovare una modalità di rappresentazione del processo genetico di formazione del testo che sia standardizzata almeno a livello di fenomeni che potremmo definire universali, presenti cioè verosimilmente in ogni testo letterario. Si pensi innanzi tutto a interventi critici come, solo per citarne uno, l'integrazione di lacuna: non si vede il motivo per cui si debbano usare diacritici diversi per un fenomeno puramente editoriale, che non dipende in alcun modo dal testo in sé e non può essere giustificato con la peculiarità del caso filologico. Si producono senza ragione edizioni in cui l'integrazione e l'espunzione sono segnalate in modo opposto, per cui il lettore, a pena di una lettura antipodica all'intenzione dell'editore, deve ogni volta con grande attenzione riferirsi ai criteri di edizione e alle norme di lettura che accompagnano l'apparato. Il che vale naturalmente anche per operazioni di registrazione di fenomeni correttori diffusi come soprascritture, inserimenti, varianti immediate in rigo ecc., per i quali la fluttuazione rappresentativa è contenuta, trattandosi del resto in genere solo di abbreviazioni, ma pure indicativa di un'incertezza metodologica.

37. Cfr. Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, *Prima minuta (1821-1823)*, *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2006 e ID., *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, *Gli Sposi promessi, Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2012.

In questo contesto, l'impostazione inaugurata con il caso del *Fermo e Lucia* è un ottimo esempio di come l'evoluzione della filologia d'autore sia ormai giunta a suggerire soluzioni funzionali ed efficaci per descrivere situazioni testuali anche molto complesse. Il modello infatti consente non tanto e non solo proposte di uniformazione dei casi più banali ora accennati, per i quali si auspica dunque una definizione omogenea condivisa dai filologi, ma una rappresentazione genetica per fasi che mi pare applicabile a livello strutturale ad altri casi di opere d'autore, con un margine di generalizzazione che potrebbe superare quello della filologia manzoniana, senza voler con ciò negare che ogni autore e ogni opera possa necessitare di soluzioni rappresentative proprie, ma auspicando comunque una convergenza, almeno dove possibile.

L'applicazione delle strategie rappresentative ereditate da questo sistema, come la registrazione in apparato delle fasi elaborative disposte in successione cronologica mediante esponente numerico progressivo, l'utilizzo di due distinti corpi tipografici (il minore dei quali per indicare le porzioni di testo immediatamente abbandonate nel corso di una fase di scrittura) e l'impiego di una freccia monodirezionale per indicare il riuso in una lezione successiva di una porzione di testo appartenente alla fase precedente, consentono la realizzazione di apparati più chiari e sistemici rispetto a sperimentazioni precedenti, come si può cogliere operando un confronto diretto tra l'apparato elaborato in vista della nuova edizione del *Carmagnola* e le soluzioni messe in campo da Bardazzi a monte di questi progressivi affinamenti della disciplina.

Si propone di seguito un solo esempio in cui la comparazione viene istituita con la redazione B dell'edizione precedente (B_P, trattandosi di esempio tratto dalle prose). Si tenga presente che la lezione messa a testo da Bardazzi coincide qui con l'ultima lezione della redazione B espressa nel nuovo apparato:

Edizione aggiornata:

Testo (*Prefazione*, p. 21, f.):³⁸

38. Si mantengono l'indicazione della commatura stabilita da Bardazzi (indicata con lettera minuscola) e il numero di pagina corrispondente all'edizione Ferrario, anch'esso indicato anche da Bardazzi.

f. I due eserciti si trovarono divisi da un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d'argine: e fra le paludi s'alzavano qua e là delle macchie poste su di un terreno più sodo: il Conte pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico.

Apparato:

un terreno ... nemico] B ¹un lungo argine ²un terreno paludoso che aveva in mezzo al quale passava un argine → una strada ³volta a d<> ⁴alta elevata (*sps.*) a guisa d'argine: ⁵fra le ma<cchie> ⁶il Conte pose imboscate in molte macchie d<> ⁷le paludi avevano sparse qua e là ⁸e nelle paludi v'erano ⁹molte ¹⁰qua e là macchie ¹¹di ¹²e alture ¹³di ¹⁴da cui e fra le paludi v'erano delle macchie s'alzavano qua e là delle macchie poste su un terreno più sodo: il Conte vi pose agguati, → pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico. =T (*ma paludoso,*] paludoso) Cc *mantiene erroneamente il vi cassato, corretto in Ccβ*

Edizione Bardazzi:

Testo:

²⁰³un terreno paludoso ²⁰⁴in mezzo al quale passava una ²⁰⁵strada alta a guisa ²⁰⁶d'argine: [18v] ²⁰⁷e fra le paludi ²⁰⁸s'alzavano qua e là delle macchie ²⁰⁹poste su un terreno più sodo: il Conte ²¹⁰ci pose agguati, e si diede a provocare ²¹¹il nemico.

Apparato:

203 un *prec.* da un lungo argine *subito biff.* 204 in *prec.* da che non *subito biff.* 204 passava *seg.* da un argine *subito biff.* 205 alta *prec.* da volta ad *subito biff.* 205 a guisa *seg.* da d'argine: paludi> d'argine: il Conte pose imboscate [*parola così divisa: imbos-cate*] in molte macchie le quali erano sparse qua e là [*seguono due tre lettere indecifrabili*] > d'argine: [18v] le > d'argine: [18v] nelle paludi v'erano molte > v'erano qua e là macchie di > macchie e alture [?] di > alture [?] da non *subito canc.* 207 fra *subito calc.* su n[elle] 207 paludi *seg.* da v'erano delle macchie *subito biff.*

SU BP PER C?

205 alta] *canc.* in favore di elevata *sps.* (Cfr. C21f³⁹) 210 ci pose agguati,] *corr.* in pose agguati in queste, *sps.* (Cfr. C21f)

L'esempio mostra con chiarezza, al di là di singole differenze di lettura, la sinteticità e allo stesso tempo la completezza del nuovo apparato, soprattutto nella possibilità dell'indicazione, mediante il corpo minore e con l'esponente letterale, delle cancellazioni e del-

39. Il rimando è al testo e apparato della *princeps*. (Cfr. BARDAZZI 1985, p. 401).

le riscritture immediate interne alle porzioni di testo, mantenute come via via cassate. Ad esempio, la fase 2, particolarmente tormentata, si compone di una serie di proposte abbozzate e subito rifiutate che la formalizzazione permette di registrare correttamente come tutte ad essa appartenenti, con ramificazioni interne, e contestualmente di far emergere a colpo d'occhio la lezione conservata al netto di tutti questi interventi, immediatamente ricomponibile grazie al corpo maggiore. Ciò consente di seguire lo sviluppo dell'unità logica nel suo insieme, mantenendo un alto grado di sintesi, impossibile nel secondo apparato, di difficile lettura proprio perché molto frammentato: l'elaborazione dell'intero segmento testuale da « un terreno » a « al nemico » da riconoscersi come unitaria, seppur suddivisa nelle varie fasi e sottofasi mostrate, viene qui smembrata nella serie di interventi minimi sulle parole singole, impedendo una rapida ricostruzione logica e diacronica del passo.

Molto sensata, per quanto non esente da arbitrî e comunque superabile nella nuova formalizzazione, è la soluzione di Bardazzi, mostrata anche nell'esempio, di organizzare l'apparato in due fasce, la prima con le varianti genetiche pertinenti alla redazione messa a testo e la seconda con quelle di dubbia attribuzione (nel caso riportato la fase « SU BP PER C? »), stabilite per separare i materiali certamente relativi a un dato momento redazionale da quelli costituenti una stratigrafia successiva, frutto di una fase di revisione, e dunque appartenenti di fatto a uno stadio diverso di elaborazione, anche se materialmente indistinto. Tale impostazione vuole rispondere alla difficoltà di rappresentare un'opera in cui correzioni e rimaneggiamenti prendono corpo a ritroso, all'altezza di ciascuno stadio redazionale, sulla versione disponibile, complicandone la stratificazione variantistica.

Ciò accade sia su Manz. B.V.S.X.1, in cui alla prima forma dell'atto iniziale della tragedia si aggiungono interventi pensati per il suo rifacimento sulla copia in pulito Manz. B.X.1, dopo il cambio di assetto generale costituito dall'elaborazione dell'atto II di stampo militare, sia, una volta terminata la prima redazione dell'opera, nel momento della revisione globale del lavoro in vista dell'allestimento della seconda copia in pulito globale, Manz. B.X.2. Il risultato è

un disallineamento tra evidenza materiale e procedere creativo che produce non poche incertezze nell'attribuzione del materiale variante a una specifica fase, dal momento che la sovrapposizione di ciascuna elaborazione successiva è molto spesso di difficile individuazione.⁴⁰ L'editore legge poi correttamente nella medesima ottica il passaggio dalla prima stesura integrale dell'opera alla successiva e da essa alla stampa, anche se, per quest'ultimo caso, lo studio della copia permette oggi di stabilire il materiale di sicura pertinenza di B, con una certezza forse maggiore anche rispetto a quanto possibile per gli sviluppi interni ai manoscritti precedenti, risultando la situazione del passaggio da B alla copia censura profondamente diversa. L'indagine è infatti meno insidiosa, trattandosi di un manoscritto di copia redatto per la revisione censoria e allestito non dall'autore, ma da un professionista, al quale deve dunque essere stata affidata la redazione avvertita come definitiva, escluso il momento correttorio 'separato' di Parigi.

La nuova formalizzazione dell'apparato permette dunque di superare questa difficoltà rappresentativa e di assegnare a ciascuna redazione tutto il materiale di pertinenza, mediante una scrupolosa distinzione per fasi che descrive il progressivo allontanamento dalla lezione base, evitando la ricostruzione di stadi redazionali di fatto non unitariamente esistiti.

Questa trattazione delle acquisizioni di metodo, interne sia alla filologia d'autore in generale sia al caso specifico del *Carmagnola*, vuole restituire un piccolo saggio del progresso di un settore di studi suffragato da una riflessione metodologica ormai matura e da esperienze pratiche di altissimo livello, ma ancora dinamicamente in sviluppo e chiamato a fare costantemente i conti con realtà testuali difformi, tutte bisognose dell'assunzione di punti di vista specifici per una loro corretta e fededegna restituzione al lettore, ma

40. Per quanto concerne il *Carmagnola*, tale situazione testuale non è stata sempre affrontata in questi termini: il primo a sottolineare la rilevante portata di una corretta collocazione degli interventi correttori stratificatisi sulle carte iniziali di Manz. B.V.S.X.1 è Forti, che, non a caso, meglio riesce anche a cogliere il divaricamento tematico interno alle prime prove di composizione, poi sancito con precisione da Bardazzi. Cfr. Fiorenzo FORTI, *Intorno al primo getto del « Carmagnola »*, in ID., *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 190-214.

verificate da approcci ormai consolidati e da applicare il più possibile uniformemente.

Lo studio condotto sulla copia censura, per cui i tempi di allestimento e correzione del manoscritto risultano molto stretti e il passaggio in tipografia si verifica in assenza dell'autore, si segnala inoltre come un caso interessante per suggerire la necessità di approfondimento di tutta una fase del processo contiguo di elaborazione-edizione che trova poco posto negli studi di settore. Ci si riferisce sia all'attenzione tendenzialmente scarsa per la figura del copista, sia al momento del confronto tra autore e tipografia.⁴¹

Il completo archivio digitale delle carte manzoniane oggi disponibile su *Manzoni Online* costituisce in questo senso uno strumento di indagine estremamente utile e aperto, che si auspica possa sostenere ricerche anche con questi obiettivi.

4. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di Giovanni Sforza e Giuseppe Gallavresi, I, Milano, Hoepli, 1912.
- Catalogo ragionato ed illustrazione degli autografi e dei ritratti di celebri personaggi dal Risorgimento delle lettere insino a noi raccolti e posseduti dal Cav. Carlo Morbio*, Bernardoni, Milano, 1857.
- Houghton Library, Harvard College Library, Houghton Library accession books, 1941-2001 (digitized 1941-1983)*. ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:432408175\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:432408175$1i))
- Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, I, *Poesie e tragedie*, Milano, Mondadori, 1957.
- Giovanni BARDAZZI, *Storia testuale del primo « Carmagnola »*, « Studi di filologia italiana », 35, 1977, pp. 191-251.
- Isabella BECHERUCCI, *La collaborazione di Ermes Visconti alla tragedia del Conte di Carmagnola*, « Per leggere i generi della letteratura », 29, 2015, pp. 109-39. (https://www.academia.edu/21597137/La_collaborazione_di_Ermes_Visconti_alla_tragedia_del_Conte_di_Carmagnola)
- Isabella BECHERUCCI, *Sul teatro manzoniano: rassegna critica*, « Annali Manzoniani », 1, 2018, pp. 12-25. (<http://annali.casadelmanzoni.it/index.php/annali/article/view/16>)
- Isabella BECHERUCCI, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Venezia, Marsilio, 2020.
- Isabella BECHERUCCI, « *A carte scoperte* ». *Ancora sulla collaborazione di Ermes Visconti al « Carmagnola »*, « Rivista di studi manzoniani », iv, 2020, pp. 13-31.

41. Si veda un riferimento alla questione in Giulia RABONI, *Storia della tradizione*, cit.

- Alberto CADIOLI, Giulia RABONI, Emilio RUSSO, *Premessa. Conversazione con Giulia Raboni ed Emilio Russo*, « Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria », 5, 1, 2020, pp. III-XIX. (<https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/15147>)
- Margherita CENTENARI, « *In quel caos di carte* »: i manoscritti manzoniani tra filologia e catalogazione, « Annali Manzoniani », 2, 2019, pp. 69-96. (<http://annali.casadelmanzoni.it/index.php/annali/article/view/36>)
- Fiorenzo FORTI, *Intorno al primo getto del « Carmagnola »*, in ID., *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 190-214.
- Mariella GOFFREDO, *Bibliografia manzoniana 1980-1995*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1998.
- Paola ITALIA, *Un nuovo testimone della Lettera sul Romanticismo*, « Annali Manzoniani », 2, 2019, pp. 175-202.
- Gilberto LONARDI, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, L. S. Olshki, 1965.
- Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di Giovanni Bardazzi, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, Milano 1985.
- Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004.
- Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, *Prima minuta (1821-1823)*, *Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2006.
- Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, *Gli Sposi Promessi, Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2012.
- Carlo MORBIO, *Alessandro Manzoni ed i suoi autografi. Notizie e studi*, « Rivista Europea », v, 4, 1, pp. 3-47.
- Carlo MORBIO, *Alessandro Manzoni ed i suoi autografi, ricordi personali, notizie e studi*, « Rivista Europea », v, 4, 3, pp. 401-50.
- Beatrice NAVA, *Politica e poetica nelle redazioni del Conte di Carmagnola*, in *Varianti politiche d'autore. Da Verri a Manzoni*, Pàtron, Bologna, 2019, pp. 161-84.
- Giulia RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017.
- Giulia RABONI, *Storia della tradizione in presenza di autografo. Applicazioni manzoniane*, in *La Tradizione dei Testi*, a cura di C. Ciociola e C. Vela, Roma, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 237-51.
- Roberto SEVERINO, *Il manoscritto del Carmagnola della Houghton Library, Harvard*, in ID., *A carte scoperte. Manzoniana e altri contributi critici e filologici sulla cultura italiana in America*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1990, pp. 3-19.
- Roberto SEVERINO, *Manzoni's Letter on Romanticism: A Missing Manuscript Found*, « Modern Languages Notes », 92, 1, 1977, pp. 152-59. (<https://doi.org/10.2307/2907052>).