

# I libri di Viella

469



# Volontà d'archivio

L'autore, le carte, l'opera

*a cura di*

*Paola Italia e Monica Zanardo*

viella

Copyright © 2023 - Viella s.r.l.  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: dicembre 2023  
ISBN 979-12-5469-514-2

Questo volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli studi di Padova e con i fondi del Programma per giovani ricercatori "Rita Levi Montalcini" nell'ambito del progetto dal titolo *Vittorio Alfieri: la costruzione dell'autore studiata attraverso il suo archivio* – ZANA\_LEV120\_01.

**VOLONTÀ**

d'archivio : l'autore, le carte, l'opera / a cura di Paola Italia e Monica Zanardo. - Roma : Viella, 2023. - 514 p. : ill. ; 21 cm. (I libri di Viella ; 469)

Indici dei nomi e dei manoscritti: p. [485]-514

ISBN 979-12-5469-514-2

I. Letteratura italiana - Opere - Critica del testo - Ruolo [degli] Archivi I. Italia, Paola II. Zanardo, Monica

850.9 (DDC 23.ed)

Scheda bibliografica: Biblioteca Fondazione Bruno Kessler



**viella**

*libreria editrice*

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

[www.viella.it](http://www.viella.it)

# Indice

PAOLA ITALIA, MONICA ZANARDO	
Introduzione	13
MARCO CURSI, CARLO PULSONI	
Le scritture del Codice degli abbozzi di Petrarca e la sua fortuna	33
IRENE IOCCA, ENRICO MORETTI	
Giovanni Boccaccio: quale volontà d'archivio?	69
CLEMENTINA MARSICO, ANDREA SEVERI	
Volontà e necessità d'archivio. Casi esemplari dalle biblioteche degli umanisti	89
ANITA DI STEFANO	
Archivi poetici di Iacopo Sannazaro e <i>carmina</i> estravaganti	113
DANIELE CONTI	
«In un quadernuccio nelle mie scatole»: spigolando tra le Carte Machiavelli (e intorno alla <i>Vita di Castruccio Castracani</i> )	127
IDA CAMPEGGIANI	
Ariosto: le verità degli scartafacci	155
LORENZO BATTISTINI, PAOLA MORENO	
Il governatore e lo storiografo. Affioramenti di una volontà di autore nelle carte di Francesco Guicciardini	173

ROBERTO VETRUGNO		
	Gli archivi di Castiglione	187
FRANCESCO AMENDOLA		
	L'archivio prima del libro: alcune ipotesi su come Pietro Bembo conservava la corrispondenza epistolare	197
FRANCO TOMASI		
	Le carte di Giovan Giorgio Trissino tra archivio d'autore e memoria di famiglia	211
MARCO FAINI		
	L'ambiguità dell'archivio: il caso di Pietro Aretino	227
CLAUDIA BERRA		
	Giovanni Della Casa e il nipote Annibale Rucellai: ipotesi su un archivio	241
DARIO BRANCATO		
	La volontà d'archivio nelle carte di Benedetto Varchi: un consuntivo	259
DAVIDE CAPPI		
	Volontà d'archivio imperfetta nei quaderni storico-linguistici di Vincenzo Borghini	273
EMILIO RUSSO		
	Contrastare la dispersione. Tasso e i suoi manoscritti prima e dopo Sant'Anna	295
ANDREA LAZZARINI		
	«Questo umano affetto e desiderio di viver dopo la morte». Intermittenze della volontà d'archivio in Alessandro Tassoni	317
SARA BONECHI		
	Galileo e i galileiani. Un archivio polifonico	333
RAFFAELE RUGGIERO		
	«Correzioni, miglioramenti e aggiunte». Viaggi editoriali delle carte vichiane	351

VALENTINA GALLO	
Gli “armari” di Metastasio	365
PIERRE MUSITELLI	
«A chi scrivo? A nessuno».	
Usi e interpretazioni degli scritti privati di Pietro Verri	379
LAURENCE MACÉ	
Dall’archivio alla vita: la «biblioteca scelta per il cuore e per la mente» di Giuseppe Pelli Bencivenni	397
MONICA ZANARDO	
Un «archivio autoritratto»: Vittorio Alfieri e i suoi manoscritti	411
LUCA FRASSINETI	
«Memore della mia promessa, ho raunato parecchie altre mie operette per farne dono alla detta Biblioteca»: il caso Monti fra censura e manipolazione	433
MARGHERITA CENTENARI	
Leopardi e l’archivio: volontà di memoria, volontà di stampa	453
DONATELLA MARTINELLI	
Il dominio dell’autore. Casi di autocensura nella biblioteca di Manzoni	471
Indice dei nomi	485
Indice dei manoscritti	507





*In ricordo di Paola Moreno*



## Sigle degli archivi citati

Ar CMV	Arezzo, Casa Museo Vasari
Bas. UB	Basel, Universitätsbibliothek
Ber. SB	Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
Bru. VM	Brusuglio, Villa Manzoni
Bud. OSK	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
CV BAV	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Fe BCA	Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea
Fi AS	Firenze, Archivio di Stato
Fi BKI	Firenze, Biblioteca del Kunsthistorisches Institut
Fi BM	Firenze, Biblioteca Moreniana
Fi BML	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
Fi BNC	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Fi BR	Firenze, Biblioteca Riccardiana
Lon. BL	London, British Library
Mi BA	Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Mi BNB	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
Mi CSM	Milano, Biblioteca del Centro Studi Manzoni
Mn APC	Mantova, Archivio Privato Castiglioni
Mn AS	Mantova, Archivio di Stato
Mn BC	Mantova, Biblioteca Comunale
Mo BEU	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
Mon. MCA	Montpellier, Médiathèque Centrale d'Agglomération «Émile Zola»
Mon. BFM	Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine
Mün. BSB	München, Bayerische Staatsbibliothek
Na BN	Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”
Oxf. BL	Oxford, Bodleian Library
Par. AN	Paris, Archives Nationales
Par. BIF	Paris, Bibliothèque de l'Institut de France

Par. BNF	Paris, Bibliothèque nationale de France
Pi BA	Pisa, Biblioteca Arcivescovile
Pr BP	Parma, Biblioteca Palatina
Prov. JHL	Providence (US), Brown University, John Hay Library
Rec. CL	Recanati, Casa Leopardi
Rm BALC	Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
Rm BC	Roma, Biblioteca Casanatense
Rm BS	Roma, Biblioteca del Senato
Rm BV	Roma, Biblioteca Vallicelliana
Si ARP	Casole d'Elsa, Archivio Ricci Parracciani (Villa La Suvera)
Si AS	Siena, Archivio di Stato
Str. BM	Strasbourg, Bibliothèque Municipale
To AS	Torino, Archivio di Stato
Tol. ABC	Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares
Ud BB	Udine, Biblioteca Bartoliniana
Ve BNM	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
Vi BCB	Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana
Vis. AC	Visso, Archivio Comunale
Wie. ÖN	Wien, Österreichische Nationalbibliothek

PAOLA ITALIA, MONICA ZANARDO

## Introduzione\*

### 1. *La pelliccia del Petrarca*

Nella mitologia petrarchesca, cui le “vite” delle edizioni rinascimentali del *Canzoniere* erigono un monumento anche più celebre e duraturo delle stesse rime, ha un posto di tutto rilievo una pelliccia di vaio da cui il poeta non si staccava mai, e con cui viene rappresentata la sua morigeratezza di costumi, e in certo modo anche quel momento dell’ispirazione che lascia traccia non solo nell’opera poetica.

Racconta il Beccadelli, nella prima versione della *Vita* del 1563-1564, variamente ripresa a fine Cinquecento dal Buonamici, dal Castelvetro e poi per tutto il Settecento, che egli

viveva, e stava semplicemente, e massime nelle solitudini, e diceva per tappeti fini bastargli la paglia monda, cioè le stuoje; e dal Testamento che fece, chiaramente si comprende, com’esso dice, che molti danari, e roba non avanzava. [...] Non voglio qui tacere una cosa che Monsignor Reverendissimo M. Pietro Bembo mi disse una volta in Padova, aver inteso dal Clarissimo M. Bernardo suo padre; il qual riferiva ch’essendo giovanetto andò con alcuni altri a spasso in Arquato, ove trovò un contadino di quel paese vecchissimo, col quale parlando del Petrarca, che in quella villa era morto, e sepolto, il vecchio disse che nella sua puerizia lo aveva più volte veduto; e che di verno portava una pelliccia di buone fodere dentro, ma di fuori scoperta, com’anco oggidì usano molti oltramontani; il che forse faceva o per l’usanza, o perchè fosse men greve. E diceva il contadino che in molti luoghi di quel cuoio era scritto variamente. Cosa che facilissimamente credo, per aver veduto scrittura

\* Nell’ambito di una riflessione condivisa, i paragrafi 1-3 sono stati scritti da Paola Italia; i paragrafi 4-7 da Monica Zanardo.

re di mano del Petrarca fatte eziandio in pezzi di carta straccia; movendosi a scrivere repentinamente, secondo che l'animo lo sospingeva; e servendosi di qualunque materia se gli parasse davanti, uso quasi comune a tutti i poeti. Questo ho voluto qui dire più per segno della modestia sua, che per altro; essendo chiarissimo che d'avarizia non può esser notato, perchè da tal vizio fu lontanissimo.<sup>1</sup>

I versi scritti sul cuoio della pelliccia, su frammenti di carta, su qualunque supporto il poeta avesse a disposizione, traducono in immagine ciò che da sempre si è cercato di indagare: l'origine dell'ispirazione poetica, il germe del pensiero creativo, ciò che giace dietro l'*opus perfectum*, sia esso manoscritto o a stampa. E non è un caso che il mitologema della pelliccia di Petrarca sia legato al nome di Bembo, che di Petrarca ha assicurato la forza modellizzante e normativa, ma ha anche tramandato un'immagine caleidoscopica, non affidata al solo *Canzoniere*, ma anche alle sue carte preparatorie, quel monumento che assegna alla letteratura italiana il primato di avere il più antico caso di "scartafaccio d'autore", il Codice degli abbozzi. È infatti Bembo, nel 1528, dopo una serie di complicate e rocambolesche vicende, a venire in possesso delle carte preparatorie, custodite «in una tasca [...] bella e vaga» confezionata *ad hoc* e inviata a Bembo dall'amico Vittore Soranzo per custodirvi gli autografi petrarcheschi.<sup>2</sup>

Anche nella prima edizione del Codice degli abbozzi, procurata da Federico Ubaldini nel 1642, la prima edizione di filologia d'autore della storia, che pone quel "feticcio" allo stesso livello di un'opera compiuta e getta le basi di un'idea del testo che sarebbe ricomparsa tre secoli dopo, con la critica delle varianti di Gianfranco Contini, il protagonista di quest'opera di canonizzazione è sempre Bembo, che «fa testimonianza che gli venne veduto alcune carte scritte di mano medesima del poeta; nelle quali erano alquante delle sue rime, e mostrava che egli, secondo che esso le veniva componendo, avesse notate; quale intera, quale tronca, quale in molte parti cassa, e mutata più volte». E conferma, parimenti, la leggenda del "pelliccione": «Si narra, che eziandio nella pelliccia avesse il Petrarca scritto gran numero di versi [...] né tanto cassando le parole, e

1. *Vita del Petrarca scritta da Mons. Lodovico Beccatelli Arcivescovo di Ragusi al Signor Antonio Gigante da Fossombrone* [1563-1564], in Francesco Petrarca, *Rime di Francesco Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati e con somma diligenza corretti*, Venezia, Bortoli, 1739, pp. XXXIV-XXXV.

2. Francesco Petrarca, *Il Codice degli abbozzi: edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000, pp. 50-51.

cangiando i concetti, ma nelle composizioni intere incrueliva, cogliendone fra tutte il più bel fiore [...]. Questi cominciamenti così rozzi a fine così pulito condotti danno ardire agli ingegni moderni di sperare altresì molto dalla loro industria, considerando che tutte le buone cose a noi si vendono dal cielo a prezzo di fatica». E «nell’abbruciare quel divin’uomo i suoi componimenti, racconta che ne lasciasse alquanti vivere, che si stavano in un cantone, “non illorum dignitati, sed meo labori consulens”, come egli stesso dice nelle epistole famigliari».<sup>3</sup>

Oltre alla volontà di Petrarca di «lasciarne alquanti vivere» per dare una testimonianza della propria fatica, abbiamo ora qualche altro indizio in più, che mette conto considerare e che dà a questo manufatto una *facies* d’autore. Analizzando più da vicino quella ventina di carte, indubitabilmente estrapolate dal *mare magnum* dell’archivio del poeta, che al tempo di Bembo erano sciolte e che dopo il 1582 diventano un codice probabilmente ad opera di Fulvio Orsini,<sup>4</sup> si è capito che almeno la sezione relativa al *Canzoniere* tradisce una possibile “forma” d’autore, residuo di «un ben determinato faldone dell’archivio petrarchesco, assemblato dal poeta per avviare la prima fase di accrescimento autografo della raccolta».<sup>5</sup> Il che suggerisce che *quod superest* dell’archivio abbia davvero un valore testimoniale, di tipo estetico-simbolico, più che filologico-critico. Inoltre, ciò che il Codice degli abbozzi ci dichiara esplicitamente è il loro carattere antologico: sedici carte relative a 54 poesie del *Canzoniere*, quattro di due *Trionfi*, tre carte di una delle epistole *Familiari*, una manciata (otto per l’esattezza) di rime disperse o stravaganti, e un paio di carte di rime di corrispondenza. E, della sezione poetica – come Pancheri ha mostrato – un fascicolo “campione”, a testimonianza del laboratorio genetico dell’opera maggiore.

Se ai tempi di Petrarca fosse mai esistito un Fondo Manoscritti di Autori Medievali e Umanistici, e qualcuno avesse chiesto al poeta di consegnare una testimonianza del suo archivio, sottraendolo alla distruzione che tutte le carte subivano dopo essere state copiate nella loro struttura e forma

3. Francesco Petrarca, *Le Rime di Messer Francesco Petrarca estratte da un suo originale*, a cura di Federico Ubaldini, Roma, Grignani, 1642.

4. Petrarca, *Il Codice degli abbozzi*, pp. 82-85 e Alessandro Pancheri, *Il “Codice degli abbozzi” di Francesco Petrarca*, in *Gli “scartafacci” degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 89-122: p. 100.

5. Ivi, p. 98.

definitiva, ciò che il poeta avrebbe potuto raccogliere, antologicamente, a documentazione del suo laboratorio, non sarebbe stato molto diverso da ciò che è giunto fino a noi come Codice degli abbozzi: un bel po' di poesie del *Canzoniere*, due *Trionfi*, qualche *Epistola*, rime disperse, qualche rima di corrispondenza. Della volontà di far sopravvivere una testimonianza del suo *labor limae* abbiamo una dichiarazione diretta; del fatto che la testimonianza fosse proprio quella rimasta abbiamo solo due indizi: il carattere antologico e la scelta del faldone. Ma l'assenza di testimonianze opposte, ovvero del fatto che qualcun altro, della cerchia degli amici di Petrarca, abbia voluto far sopravvivere proprio quelle carte, è un indizio *e contrario*. E si sa che almeno tre indizi cominciano a costituire una prova.

## 2. *Volontà d'autore, volontà d'archivio*

Ma perché il Codice degli abbozzi ha questa importanza? Perché partire proprio da questo oggetto per riflettere su una possibile “volontà di archivio”? Perché con questo gesto Petrarca ha riconcettualizzato l'idea stessa di testo come un organismo in continua evoluzione, soggetto ad alterazioni, a modifiche. Non che non si sapesse che tutti gli autori sono autori di varianti, che ogni atto di scrittura è un atto di correzione. Da Pasquali in poi, passando per Canfora, Petrucci, Dorandi, è stato ampiamente dimostrato, grazie a testimonianze indirette, che le varianti autoriali sono sempre esistite, e che il processo compositivo che nel XIV secolo era passato dalla dettatura alla fase di scrittura del libro manoscritto aveva lasciato prove di diverse volontà dell'autore sul testo. Lo sappiamo di Tommaso, Severino Boezio; lo stesso Dante cita due *incipit* di un sonetto della *Vita nova*. Qual è la novità di Petrarca? Che la decisione di conservare quella ventina di carte non poteva non scaturire dalla consapevolezza che era necessario, per i posteri, conoscere oltre al valore finale del suo lavoro, anche il processo di elaborazione che aveva portato a raggiungere quel valore.

Nel Codice degli abbozzi vediamo nascere, per la prima volta, quella che da Simone Albonico e Niccolò Scaffai, che l'hanno indagata nella modernità letteraria<sup>6</sup> è stata chiamata “volontà di archivio”, ovvero una volontà d'autore che si esplica nel desiderio di lasciare una immagine di

6. *L'autore e il suo archivio*, Atti del Convegno (Losanna, 28-29 novembre 2013), a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria, 2015.



sé complementare a quella data dall'opera finita, un'immagine che diventa un modello di vita, per l'abnegazione sottesa alla fatica del *labor*, e di stile, per l'elaborazione fondativa del concetto di "classico": un testo che deve essere studiato perché se ne possa ricavare, pedagogicamente, il modo in cui lo stile si è formato, e le ragioni di quello stile. E per diventare per i posteri, che potranno studiare quelle carte, un modello, così come i classici sono stati il proprio modello. Il gesto autoriale alla base di questo atto è semplice e rivoluzionario, perché fonda il concetto di classicismo come "stile da imitare", e mette al centro di quello stile gli errori, le correzioni, i cambiamenti di rotta, meritevoli di studio non meno che la propria opera finale. L'archivio, di cui il Codice degli abbozzi è l'incunabolo, diventa così l'altra faccia della medaglia dell'opera: il *verso* del suo *recto*. E si affianca a quella attenzione per l'altra immagine di sé che da sempre era costituita dalle biblioteche degli autori, specchio fedele della loro storia intellettuale, tesoro da testimoniare presso i posteri.

Grazie a Petrarca, e alla fondazione di un'autorialità costruita specularmente nel *recto* e nel *verso* dell'opera, il caso italiano diventa unico e peculiare in tutta Europa, dando origine a una serie straordinaria di manoscritti genetici, che non troviamo in altre tradizioni occidentali: l'idea di "classicismo", del valore modellizzante della propria opera, spinge i letterati alla conservazione delle proprie carte, con un proliferare di "scartafacci italiani" – testimoniati dall'omonimo volume curato nel 2022 da Christian Del Vento e Pierre Musitelli – da Alberti a Poliziano, da Machiavelli a Guicciardini, al Casa, allo stesso Bembo, Varchi, fino ai celebri frammenti autografi dell'*Orlando furioso*, divenuti non a caso la pietra fondativa della critica delle varianti.

È per tale ragione che gli archivi letterari degli autori italiani sono un osservatorio privilegiato, non solo per studiare le pratiche di scrittura attraverso i secoli, ma anche, e forse soprattutto, per interrogarsi sull'esistenza e sulle manifestazioni delle diverse volontà d'archivio dalla fine del Trecento alla modernità letteraria del secondo Ottocento, momento spartiacque in cui – come il volume di Albonico e Scaffai ben dimostra – la moltiplicazione dei materiali genetici e la nascita di un'idea di autore corrispondente al modello del "genio romantico" provoca una maggiore consapevolezza da parte degli autori dell'importanza della conservazione delle proprie carte e l'opera materiale diventa consustanziale a quella testuale: la famosa *malle aux manuscrits* di Victor Hugo, dalla quale non si separava mai, non è meno preziosa delle sue opere a stampa. Una consapevolezza

che, se tradotta in una riconoscibile volontà, trova preziosi interlocutori nelle istituzioni di conservazione pubbliche e private (archivi, biblioteche, fondazioni), che si spendono per raccogliere, conservare e rendere fruibili questi documenti.

La sfida di questo volume è di reperire le varie tracce che, al netto degli inevitabili fenomeni di dispersione, distruzione e manipolazione a cui sono andati incontro i documenti coinvolti, permettono di individuare la fisionomia originaria degli archivi dei vari scrittori, e di cogliere eventuali manifestazioni di una concezione *ab origine* unitaria (autoriale) degli insiemi documentari. Non si tratta di seguire l'iter compositivo di una singola opera letteraria, né di esplorare le pratiche compositive degli autori, quanto di indagare la dialettica tra autore e opera, centrando il *focus* sulle carte, considerate come il luogo di maggiore prossimità, o di intersezione, tra le due volontà: quella esplicitata dall'opera e quella, implicita, ma non meno importante, presente nell'archivio.

### 3. *Luogo d'osservazione o teatro di mistificazione?*

Prima però di considerare le possibili forme che la “volontà di archivio” può avere assunto negli autori considerati bisogna sgombrare il campo da tre possibili equivoci, che potrebbero rendere tutta l'operazione un affascinante quanto antistorico processo alle intenzioni, o un fantasioso e ingenuo restauro della romantica “mistica dell'autore” *sub specie* archivistica.

Bisogna sempre ricordare che ciò che si offre alla nostra analisi, infatti, è *quod superest* di un processo di perdita che, prima di tutto, va indagato nelle sue dinamiche storiche, mettendo sempre in relazione le ragioni esterne e quelle interne della conservazione o della distruzione. Ogni archivio è il risultato di questo bilanciamento, e non sempre le ragioni più forti sono quelle volontaristiche, ma sono condizioni materiali subite dall'autore e che vanno preliminarmente messe in conto per capire l'oggetto dell'analisi. Vi sono archivi dispersi per la scomparsa repentina dei loro autori, archivi perduti per una *damnatio memoriae*, altri disseminati causa biografie peregrinanti. Di ogni archivio, prima di valutare l'*intentio auctoris*, bisognerebbe analizzare le condizioni materiali e la storia della tradizione, ovvero la successiva riorganizzazione dell'opera, che spesso soggiace a ragioni editoriali, sia interne (l'autore allestisce i

materiali per edizioni che non riesce a realizzare), che esterne (gli eredi, esecutori testamentari, organizzano le carte in funzione di stampe, o le riorganizzano tardivamente). Tra i pieni e i vuoti, a volte possono essere molto più parlanti i secondi.

Un altro elemento insidioso, se non viene posto in sufficiente attenzione, è costituito dagli ordinamenti. Proprio la storia della tradizione, ricostruita preliminarmente e accanto all'indagine sulle carte, mostra quanto l'ordinamento degli archivi soggiaccia a un processo di riorganizzazione che spesso ha seguito il criterio bibliografico, relativo alle opere a stampa, smembrando o addirittura distruggendo le tracce di ordinamenti pregressi, magari preesistenti alla riorganizzazione editoriale seguita da chi, familiari o archivisti, si è occupato del condizionamento e della conservazione. Lo pone bene in luce, con una serie di esempi dal Casa a Sereni, Simone Albonico, mettendo in guardia da un'astratta fiducia nella verità affidata agli originali, e nell'autorialità degli ordinamenti archivistici, ed esortando a circoscrivere bene

fino a dove, e in che termini, arriva il lavoro dell'autore e dove inizia quello della tradizione (qui comunque mescolati, e in una parte dei casi di fatto inscindibili); evitando di puntare tutto su un testimone contrapposto ad altri, e impegnandosi invece a desumere dall'insieme della documentazione, originale o meno, i criteri operativi seguiti dall'autore e dagli altri vari attori della tradizione.<sup>7</sup>

L'altro errore che si deve evitare nel considerare la “funzione archivio”, è quello di cadere nella modellizzazione imposta, consapevolmente o meno, da ogni autore. Se le carte sono il “rovescio della medaglia” dell'opera, e l'autore affida alle forme della loro costituzione e conservazione nel tempo la possibilità di presentare alla posterità un'immagine parallela e speculare a quella offerta dalla propria opera, è inevitabile che imponga ad esse le medesime strategie retoriche e formali che impone all'opera. Come ha scritto Almuth Grésillon, le carte d'autore, non sono «des documents privés, écrits pour soi, destinés à aucun lecteur»,<sup>8</sup> ma sono “carte geogra-

7. Simone Albonico, *Autografi, documenti, archivi. Solitudine degli originali e configurazioni storiche dei manoscritti letterari*, in *La Tradizione dei Testi*, Atti del Convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), a cura di Claudio Ciociola e Claudio Vela, Roma, SFLI, 2018, pp. 51-73: p. 59.

8. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS-Editions 2016 (prima ed. Paris, PUF, 1994), p. 9.

fiche” del pensiero creativo che negli archivi d’autore si compongono in una mappa culturale. Si tratta allora di indagare il livello di consapevolezza con cui un autore ha considerato la funzione del proprio archivio letterario presso i posteri, di individuare, se esiste, la strategia volta a controllare e/o indirizzare la fruizione dei documenti, i rapporti dialettici tra archivio d’autore e opera pubblicata e, infine, se è possibile, rintracciare nei documenti conservati una traccia di questa volontà modellizzante.

#### 4. Archivi “palinsesto” e intenzioni allotrie

Qualunque riflessione sull’esistenza di una volontà d’archivio e sulle eventuali strategie, autoriali e non, ad essa sottese è quindi inevitabilmente subordinata alla possibilità di ricostruire direttamente o per via indiziaria la fisionomia assunta nel tempo dagli archivi letterari. Labili e quasi sempre indiretti sono gli indizi cui affidarsi, specie per i secoli più lontani: riferimenti alle proprie carte in documenti epistolari, testimonianze esterne o, più spesso, documenti amministrativi legati alle disposizioni ereditarie e ai vari passaggi di mano dei materiali. Particolarmente significativi si rivelano inventari – anche parziali – compilati o fatti compilare in vita dagli autori, e che permettono di scattare un’istantanea (magari anche solo uno scorcio) di complessi documentari in continuo movimento. Tra i più celebri, ricordiamo l’inventario tassiano reperito nel “minutario estense”, su cui si sofferma nelle pagine che seguono Emilio Russo: esso offre delle utili piste per riconoscere in Tasso una «volontà di raccolta meramente difensiva, [...] non mirata alla costruzione di un archivio» (p. 315), che non deve stupire in un autore sovrappreso dalla circolazione incontrollata di versioni non approvate dei suoi scritti e nel quale qualunque potenziale volontà d’archivio è stata irrimediabilmente frustrata dalle condizioni materiali, che molto hanno contribuito a spezzare «il legame dell’autore con i propri manoscritti più importanti e con le tante tessere della sua biblioteca» (p. 296). Non diversamente, solo il ritrovamento dell’inventario del sequestro della biblioteca parigina di Alfieri ha permesso a Christian Del Vento di ricostruire la fisionomia della ricca collezione libraria cui l’autore aveva attinto per forgiarsi una lingua e uno stile e che, lasciata a Parigi nel 1792, non poté mai recuperare.<sup>9</sup> Nel caso del-

9. Christian Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2019.

le biblioteche, poi, sono spesso proprio gli inventari lo strumento principale per individuare, entro il più ampio insieme della collezione libraria, la vera e propria biblioteca *d'autore*: sono i *libri mei peculiare*s di Petrarca, o la *bibliotheca selecta* che Trissino aveva portato con sé a Roma e che, ricorda Tomasi, è fotografata dal regesto notarile dei suoi beni compilato all'indomani della morte.

La prima chiave d'accesso per sondare il valore che un autore o i suoi eredi hanno nel tempo attribuito agli archivi letterari, in effetti, è di norma costituita – qualora ci siano pervenuti – dai testamenti, le ultime volontà, gli inventari dei beni e altri documenti giuridico-amministrativi che facciano menzione delle carte. Guardando al testamento di Boccaccio, ad esempio, Irene Iocca e Enrico Moretti rilevano come all'autore premesse più la salvaguardia di un progetto culturale che la conservazione del proprio archivio in quanto riflesso biografico: e proprio alla canonizzazione di una filiazione entro la quale ambiva ad inserire anche sé stesso si deve certo il ruolo da lui giocato nel contenzioso tra Padova e Firenze per il possesso dei manoscritti dell'*Africa* petrarchesca.<sup>10</sup> Da questo disinteresse sembra però esclusa la biblioteca che Boccaccio sembra voler salvaguardare «sia dalle mire dei creditori sia dagli inevitabili fenomeni di dispersione» (p. 77), forse anche per influenza di Petrarca che, ricorda Enrico Moretti, gli aveva proposto di fondere le rispettive biblioteche e di destinarle a un pio luogo a loro perpetua memoria.

Avendo a che fare con degli scrittori, non stupirà, inoltre, che nella maggior parte dei casi le volontà testamentarie si premurino in primo luogo di salvaguardare l'opera postuma. Nel testamento di Bembo, ad esempio, Francesco Amendola individua «una sorta di bipartizione dell'eredità», giacché Bembo separa il lascito “patrimoniale” (destinato al figlio Torquato) da quello “intellettuale”, costituito da «i manoscritti e i postillati delle opere su cui Bembo aveva lavorato sino alla fine dei suoi giorni» (p. 200), che lasciò alle cure di fidati esecutori testamentari. Non al suo cantiere, dunque, egli sembra aver voluto affidare la salvaguardia e promozione della sua memoria, forse non osando porsi sullo stesso piano di quel Petrarca dei cui scartafacci fu tra i primi a cogliere l'immenso valore. Uno studio approfondito di questi documenti, sui quali troppo spesso ci si sofferma col

10. Si veda Enrico Fenzi, *I «versus ad Affricam» di Giovanni Boccaccio e i «metra» di Coluccio Salutati: note su un capitolo di politica culturale*, in «Petrarchesca», 8 (2020), pp. 39-61.

mero obiettivo di ricostruire le filiere della dispersione delle carte, si rivela invece essenziale ai fini di una riflessione sulle volontà d'archivio. Si pensi al caso di Tassoni, e all'attenta analisi dei suoi ben nove testamenti condotta nelle pagine che seguono da Andrea Lazzarini: pur nelle oscillazioni e nella discontinuità, pare emergere nel corso del tempo l'affermarsi non tanto di una premura per l'organizzazione sistematica del proprio archivio (certo lontana dall'indole dell'autore), ma senz'altro di una crescente coscienza del valore dei propri autografi. Egli aveva colto, infatti, il grande potenziale di "monumentalizzazione" dei manoscritti d'autore, e aveva altresì capito che l'istituzione pubblica era il miglior garante della conservazione e promozione delle glorie locali. Per questo nel 1625 aveva donato alla Comunità di Modena un manoscritto autografo della *Secchia rapita*, anticipando il gesto di Victor Hugo di almeno due secoli...

Alle insidie del tempo si aggiungono, poi, i rimaneggiamenti seriori di cui spesso e volentieri sono stati fatti oggetto gli archivi d'autore. È indubbiamente vero che talora solo lo zelo e la premura di allievi e collaboratori hanno garantito la sopravvivenza stessa di molti archivi: basti pensare alle carte di Parini, e all'opera di recupero intrapresa dal suo allievo Francesco Reina; o alle complesse vicende di carte "scottanti" come quelle di Galileo, di cui Sara Bonechi offre in questo volume un dettagliato ragguaglio. Pur se spesso in perfetta buona fede, eredi, allievi o troppo zelanti conservatori hanno spesso pesantemente snaturato la *facies* originaria degli archivi, rendendo al limite irricognoscibile un'eventuale originaria intenzione d'archivio del soggetto produttore. Non è raro trovarsi di fronte ad un'azione retroattiva dell'opera sulle carte, riorganizzate secondo il sopra ricordato criterio di ordinamento definito «bibliografico» da Simone Albonico:<sup>11</sup> tra le vicende più emblematiche quella, qui ripercorsa da Claudia Berra, dell'archivio del Casa, per il quale non solo «nulla o quasi sopravvive dell'archiviazione originaria» (p. 252), resa irricognoscibile dai vari cambi di proprietario, ma addirittura la *facies* attuale di alcuni codici riflette la conformazione editoriale che è stata data in epoca moderna ai testi da essi veicolati, talché «gli scritti sono disposti tendenzialmente secondo l'ordine in cui compaiono (o sono menzionati nei paratesti) nella stampa Manni del 1707» (p. 253).

Facilmente la stratificazione di volontà multiple concorre a mascherare e, al limite, a occultare completamente l'espressione dell'eventuale volontà d'archivio originaria, fenomeno che si riscontra con particolare

11. Albonico, *Autografi, documenti, archivi*, p. 69.

frequenza, come vedremo, quando gli archivi d'autore costituiscono una sezione entro il più vasto insieme di un archivio di famiglia. In alcuni casi sembra persino venire meno qualunque criterio di leggibilità, come per le carte di Machiavelli che, verosimilmente lasciate in uno stato di grande disordine, furono rimaneggiate prima dal nipote Giuliano de' Ricci – il quale, come ricorda Daniele Conti, aggiungendo alle carte del nonno anche materiale allotrio, ha «*trasformato* una raccolta personale nella sezione di un archivio familiare» (p. 130) – e poi, quando nel 1827 confluirono alla palatina lorenese, dall'allora bibliotecario Giuseppe Molini «senza – almeno in apparenza – un preciso criterio di classificazione» (p. 128). Non miglior sorte ebbero le carte di Guicciardini, che a metà del XVIII secolo furono riordinate dall'abate Dezio Gallizioli «*travisando* l'ordinamento originale dei documenti» (cfr. il saggio di Battistini e Moreno, p. 174). In casi analoghi è arduo individuare la fisionomia originaria di un archivio d'autore (ammesso e non concesso che esso abbia ricevuto, da parte del soggetto produttore, un assetto coerente) da quello “di famiglia”, e solo un'attenta valutazione paleografica o il ritrovamento di inventari e repertori possono dare almeno in parte accesso alla *scriptio inferior* di quelli che possiamo a tutti gli effetti considerare degli “archivi palinsesto”. Ne dà un lucido esempio Francesco Amendola, che proprio a partire da un attento esame codicologico e paleografico ha potuto avanzare una proposta sulle modalità con cui Bembo archiviava le proprie lettere, oggi conservate in codici compositi allestiti in epoca successiva.

Ancor più insidiosi sono però gli archivi sui quali gli eredi sono intervenuti in risposta a una strategia ben precisa, al punto che la volontà d'archivio riscontrabile non è tanto quella dell'autore, quanto quella di chi ha gestito e trasmesso il suo archivio. Si pensi al modo in cui Costanza Monti è intervenuta sulle carte del padre, mossa dal desiderio di salvaguardare «*la presunta memoria di di un Monti convertito e rispettoso dell'autorità costituitasi dopo la Restaurazione*» (cfr. il saggio di Frassinetti, p. 446), ma si pensi anche – guardando a casi più recenti – al controllo esercitato da Edda Ronchi Suckert sulle carte del fratello Malaparte, o al peso fortissimo che ha avuto la sorella di Nietzsche nel mediare (fino a travisarlo) il pensiero del filosofo. Operazioni simili lasciano senz'altro trasparire un certo livello di consapevolezza del potenziale che gli archivi d'autore hanno nel veicolare una determinata immagine di un autore o della sua opera, e proprio in forza di questo devono indurre l'archivista e il filologo a diffidare dall'apparente neutralità dei complessi documentari quali ci sono giunti, o

delle operazioni di schedatura a cui vengono sottoposti in fase di archiviazione. Gli archivi, infatti, sono raramente il risultato di una mera stratificazione aleatoria dei documenti, e qualunque ridefinizione (spostamento, accorpamento, scorporo... ma anche troppo accurate – e non sufficientemente documentate – operazioni di restauro) può ripercuotersi sull'intero “sistema-archivio” e orientarne in modo anche importante la fruizione. In assenza di elementi utili a immaginare la conformazione originaria, non resta che affidarsi a un'attenta valutazione della materialità dei documenti, alla ricerca di segnali e tracce che permettano di ricostruire la storia interna e interna degli archivi letterari, proprio come una variante implicata, in filologia d'autore, si fa spia di una campagna correttoria.

### 5. Archivi di famiglia e archivi “di bottega”

La postura autoriale incide in maniera importante sulle volontà d'archivio, nella misura in cui l'archivio si fa riflesso del modo in cui uno scrittore ha percepito le finalità del proprio agire letterario. È necessario cioè partire dall'ovvio presupposto che non sempre, o non in misura decisiva, i protagonisti della nostra storia letteraria hanno vissuto la propria autorità come espressione del genio individuale, ovvero con quella specifica declinazione della “funzione autore” erede di una temperie romantica e pre-romantica, ma che non può essere acriticamente utilizzata come filtro di lettura per le epoche anteriori.

Guardando agli archivi di epoca rinascimentale (ma con onde lunghe che arrivano fino al Settecento: lo fa presente Laurence Macé illustrando il caso di Pelli Bencivenni) non si deve incorrere nel rischio di sovrastimare il peso specifico di una pratica di autoarchiviazione che, più che rispondere a una strategia mistificatoria, è semmai da inserirsi nella tradizione degli archivi di famiglia. Affrontando il caso (frustrato) di Trissino, Franco Tomasi mostra bene come, soprattutto nel corso del Rinascimento, l'archivio è parte – assieme alle collezioni artistiche e antiquarie e alle biblioteche. – di una più ampia strategia di *self fashioning* entro la quale il prestigio dello scrittore concorre a dare lustro alla famiglia. Non a caso, diverse sono le affinità – al limite dell'emulazione – con le strategie cui ricorrono nello stesso torno di tempo altri illustri *hommes de lettres*, tra i quali Pietro Bembo. Gli archivi degli autori, di norma inglobati nel più vasto insieme dell'archivio familiare, sono così una delle tessere – e non sempre la prin-



cipale – di una generalizzata strategia di autopromozione che in alcuni casi prescinde dalla percezione del proprio valore *in quanto autore*. Certe pratiche di archiviazione, in questo contesto, rispondono cioè a degli automatismi sostanzialmente diffusi, ed è dunque solo nello scarto rispetto ad essi che si può misurare l'esistenza di una volontà d'archivio che sia significativa sul piano dell'interpretazione letteraria. Emblematico in tal senso l'archivio di Guicciardini, in cui il materiale preparatorio della *Storia d'Italia* è dissimile, per conformazione e finalità, da altre sezioni, e in particolare dai materiali epistolari – lo mostra il caso del minutorio, su cui si soffermano in queste pagine Paola Moreno e Lorenzo Battistini – la cui conservazione sembra rispondere sostanzialmente a un gesto “automatico” di archiviazione, che risponde a «un'abitudine certo ereditata dal proprio ceto sociale, e di cui egli poteva consultare vari esempi nell'archivio di famiglia» (p. 176).

Accanto a questi archivi “d'apparato” si trovano, poi, altri insiemi che respirano una dimensione sostanzialmente aperta e collaborativa, prossima cioè all'idea di “bottega”, frequentemente riscontrabile negli archivi dei principali umanisti: sono archivi che escono da una dimensione strettamente individuale e privata, per aprirsi a un pubblico selezionato di collaboratori o allievi. Nelle pagine che seguono Andrea Severi sottolinea, infatti, che «gli umanisti avevano senz'altro in mente dei fruitori ideali dei loro archivi: in primis, amici e allievi» (p. 103), e l'esempio di Poliziano dà chiara conferma di questa «contiguità tra maestro e allievi» (p. 104). Non stupisce dunque che tali archivi acquistino una dimensione intrinsecamente dialogica: non veicolano tanto un *autoritratto* o un'immagine postuma, ma vengono semmai utilizzati per perpetuare un magistero “per interposto archivio”. In questa ottica, animato da uno spirito di condivisione del sapere, Giovanni Tortelli, qui illustrato da Clementina Marsico, cede all'amico Giovanni da Ragusa i suoi zibaldoni (consistenti principalmente in materiali di studio) e la sua biblioteca, proprio in virtù del fatto che «riteneva che i suoi appunti potessero essere impiegati con profitto da altri» (p. 95). Ad una analoga idea di «una trasmissione dei propri materiali di lavoro, intesa come un passaggio di testimone» è riconducibile l'approccio di Vico, che, ricorda Raffaele Ruggiero, aveva donato al gesuita Domenico Lodovico un postillato della *Scienza nuova* nella versione del 1725: la finalità dell'omaggio non era di carattere editoriale (nel frattempo una nuova edizione dell'opera era, infatti, approdata alle stampe) ma rispondeva al desiderio di condividere «materiali ancora utili» con «uno studioso

che avrebbe potuto a sua volta trarne giovamento per il proprio percorso letterario» (p. 353).

La dimensione “di bottega” dell’archivio si riscontra anche di fronte a cantieri impegnativi, che richiedevano il ricorso a più collaboratori: Dario Brancato sottolinea che Benedetto Varchi «non aveva un solo segretario, ma una schiera di giovani allievi e amici che spesso si avvicendavano nel lavoro di raccolta dei dati e di trascrizione» (p. 261). Ancora, in Vincenzio Borghini non era infrequente lo «scambio di quaderni con gli amici» (p. 287), e se il raffinato sistema di indici finalizzato al reperimento dei materiali (qui ricostruito attentamente da Davide Cappi), sembra essere rivolto in prima istanza a sé stesso, non mancano note esplicitamente rivolte ai collaboratori o ai futuri editori. Casi simili ci ricordano, una volta di più, che la dimensione “segreta” dell’archivio risponde a un’idea del fare letterario che è culturalmente (se non storicamente) connotata, alla quale fa da contraltare una maggiore disponibilità di molti archivi nei confronti di una fruizione pubblica, tanto in vita quanto *post mortem*. Quando le carte segnalano che il soggetto produttore era consapevole che le sue carte e i suoi postillati avrebbero avuto un pubblico, è dunque indispensabile individuare i suoi interlocutori ideali, dai quali molte considerazioni è possibile trarre in merito alle strategie comunicative sottese alla manifestazione di questa peculiare declinazione di una volontà d’archivio “dialogica”, così diversa dalle strategie autocelebrative o apologetiche che nutrono, invece, le sue manifestazioni “monumentalizzanti”.

## 6. Dall’archivio “mobile” al silenzio d’archivio

Pur in presenza di contingenze materiali o socio-culturali favorevoli, diversi autori – per *habitus*, per formazione, o per disinteresse – non si sono premurati del destino delle proprie carte o, se lo hanno fatto, non le hanno riordinate secondo criteri leggibili: non sempre cioè, o non in modo sistematico, gli scrittori intervengono sulle proprie carte per confeire loro un assetto specifico. La “coscienza d’archivio” si rivela dunque condizione certo necessaria, ma non sufficiente per inferire una volontà d’archivio in senso stretto. Gli affondi nell’archivio di Ariosto, affrontato in questo volume da Ida Campeggiani, permettono senz’altro di ricostruire il suo metodo di lavoro e di riassetare la sua ricezione critica, ma mostrano anche un autore che gestiva il proprio archivio essenzialmente in

risposta a criteri pratici, funzionali: se pure possiamo prestargli una certa consapevolezza del valore patrimoniale dei materiali (lo suggerisce il fatto che ne faccia menzione nel testamento in favore del figlio), egli sembra essere sostanzialmente disinteressato al potenziale di “monumentalizzazione” che potrebbe discenderne. Alla fissità di un archivio-monumento, Ariosto preferisce la funzionalità di un «archivio mobile» (p. 166), non troppo diversamente da come Leopardi, qualche secolo dopo, vivrà il suo archivio come sedimentazione di un «pensiero in movimento» – anch’egli, come ricorda Margherita Centenari, «scarsamente interessato all’intelligibilità esterna delle forme assunte dai propri scritti» (p. 464) – o da come Boccaccio aveva concepito i suoi zibaldoni come «codici deposito» (p. 70). Talvolta, però, agli aspetti pratici si uniscono anche segnali di una più definita volontà di archivio, almeno potenziale, come nel caso di Trissino: lo suggerisce l’analisi dell’articolato zibaldone che appartiene al dossier genetico dell’*Italia liberata da’ Goti*, in merito al quale Franco Tomasi osserva che la volontà di conservazione trissiniana era verosimilmente volta anche a «tenere meticolosamente traccia dei percorsi elaborativi delle proprie opere» (p. 215).

L’esistenza o meno di una leggibile volontà d’archivio, inoltre, sembra essere anche l’espressione di diverse modalità – in buona misura storicamente determinate – di concepire non soltanto la propria postura autoriale, ma anche la dialettica tra autorialità e opera. Non stupirà cioè di riscontrare una volontà d’archivio quasi evanescente in scrittori con scarsa coscienza autoriale, come ad esempio il caso, già ricordato, di Guicciardini o quello (qui illustrato da Roberto Vetrugno) di Baldassarre Castiglione che, almeno fino alla pubblicazione del *Cortegiano*, «si considerava ed era considerato un diplomatico, socialmente riconosciuto come un gentiluomo letterato e non come un letterato di professione» (p. 187). La premura per un allestimento coerente (e monumentalizzante) delle proprie carte sembra poi farsi particolarmente debole in autori in cui la sopravvivenza della propria fama presso la posterità sia demandata esclusivamente o principalmente all’opera e per i quali, cioè, il vero valore risieda non tanto nel marchio di autorialità (la “firma” del produttore), quanto nella preservazione del contenuto, e della sua autenticità. Ci troveremo dunque di fronte ad archivi magari anche molto bene organizzati e curati, ma orientati principalmente al potenziale editoriale (predisporre l’opera per la sua trasmissione, o proteggerla dal rischio di falsificazioni) e non allestiti in vista di una loro conservazione in quanto testimoni e documenti del gesto creativo. Così,

Anita Di Stefano non rileva in Sannazaro «consapevoli operazioni di ordinamento delle proprie carte» (p. 126): come già osservato da Carlo Vecce, Sannazaro ha certo prodotto dei «veri e propri monumenti autografi», ma essi sono sostanzialmente «un esempio di “autografia d’autore” che ne rende riconoscibile e affidabile dal punto di vista filologico la provenienza»<sup>12</sup> e la loro finalità non è quella di testimoniare il *labor*, ma di proteggere l’opera offrendone una versione “certificata”. In Bartolomeo Fonzio, osserva Clementina Marsico, la decisione di affidare le proprie carte – molto bene organizzate – all’allievo Francesco Pandolfini doveva garantirgli la pubblicazione e diffusione di quanto rimasto inedito, sicché «l’archivio doveva dare nuova vita all’autore» (p. 100). Ancora, Daniele Conti sottolinea l’approccio “funzionale” di Machiavelli al suo archivio, cui ricorrere principalmente come serbatoio di materiali che andavano riordinati quel tanto che bastava per poterli reperire. L’approccio di Metastasio, del quale sopravvivono ben pochi materiali avantestuali, rivela anch’esso un autore che, per scelta, conservava pochissimo ed era semmai attento a evitare la circolazione di materiali inediti o non approvati. Osserva giustamente Valentina Gallo, nelle pagine da lei dedicate in questo volume al poeta cesareo, che questo suo *habitus* emerge chiaramente – e precocemente – nel modo in cui egli aveva gestito gli inediti di Gravina: lungi dal cedere al *furor* dell’inedito, allora imperversante, Metastasio aveva preferito tutelare la memoria del maestro sottraendo a una circolazione incontrollata materiali non pienamente compiuti che, a suo avviso, avrebbero potuto nuocere alla fama di Gravina.

Sarà dunque significativa, per via negativa, anche la volontà esplicita di non lasciare traccia del proprio archivio: il «segreto vigilato» che aveva portato Marino a «far bruciare i suoi manoscritti»<sup>13</sup> risponde cioè a una precisa idea di poetica in base alla quale ostentare il *labor*, la fatica della creazione, sarebbe andato a detrimento del genio poetico, così come la sistematica dissimulazione del proprio archivio letterario è, per Pietro Aretino, coerente con una postura autoriale che lo porta a «ostentare una volontà

12. Carlo Vecce, *Scrittura, creazione, lavoro intellettuale tra Quattro e Cinquecento*, in «*Di mano propria*». *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2018), a cura di Guido Baldassarri, Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Roma, Salerno, 2010, pp. 211-239: p. 218.

13. Emilio Russo, *Giovan Battista Marino*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di Matteo Motolese, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, consulenza paleografica di Antonio Ciaralli, Roma, Salerno, 2009, I, pp. 285-296: p. 285.

di cancellazione dell'archivio o dell'utilità stessa di un archivio autoriale» (p. 240), come ricorda Marco Faini. Nel caso di Aretino, infatti, la scarsa conservazione dei materiali d'archivio è tanto più significativa in quanto si accompagna a una lucida coscienza «del valore che l'atto fisico della scrittura di propria mano riveste nell'arte della corrispondenza»: <sup>14</sup> proprio considerando che l'autografia (limitatamente alla corrispondenza) è consapevolmente utilizzata come «strumento promozionale di autoaffermazione [...] che contribuisce alla diffusione del mito personale dell'Aretino», <sup>15</sup> possiamo immaginare quanto la dissimulazione del proprio archivio letterario sia la vigorosa espressione di una precisa volontà, orientata al “silenzio d'archivio”.

## 7. Intentio auctoris, intentio archivii

Ci sono alcuni archivi d'autore che “fanno opera” nella misura in cui in essi si riscontra una precisa e strategica intenzione, da parte dei loro autori, di veicolare un messaggio che passi proprio attraverso le loro carte e, talora, anche le loro biblioteche personali. Si tratta di archivi costruiti ad arte dai loro autori, e con le finalità più svariate: se in Alfieri le carte hanno funzione probatoria (sostenere l'immagine autoriale veicolata dall'auto-biografia), in Verri esse sono chiamate a «orientare il discorso critico della posterità» (come ricorda Pierre Musitelli nel suo contributo) o, ancora, in Pelli Bencivenni la volontà d'autore coincide con la volontà d'archivio, nella misura in cui l'opera dell'autore è il suo archivio, che diventa una sorta di “golem” di carta.

Così declinata, la volontà d'archivio condivide tutte le insidie e le mistificazioni delle scritture dell'io, specie quando viene sfruttato con estrema accortezza il credito di autenticità e di sincerità che istintivamente si presta alle carte d'autore, dando l'illusione di trovarsi di fronte a documenti scritti per sé, nel segreto del proprio scrittoio. Diversi elementi, invece, concorrono a suggerire che la pretesa spontaneità sia spesso giocata ad arte, e rendono questi archivi un oggetto da studiare *à part entière*, e non senza le dovute precauzioni.

14. Paolo Marini, *Pietro Aretino*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, pp. 13-36: p. 13.

15. Ivi, p. 14.

Le conferme di una manipolazione autoriale possono giungere dal reperimento di documenti che, sfuggiti al controllo autoriale, minano l'impalcatura attentamente calibrata dagli autori. Così, quando Alfieri ci fa trovare quello che nelle sue carte chiama il suo *primo sonetto* – di cui allega la trascrizione anche al resoconto autobiografico – forse non si aspettava che potessero riemergere altri suoi componimenti in versi, da lui acclusi a una corrispondenza di cui forse non voleva serbare memoria. Simili incongruenze in strutture altrimenti così solide e ben definite sono chiari segnali di una precisa volontà d'archivio, e mostrano la coscienza che le proprie carte avranno un lettore: per quale ragione, infatti, un autore dovrebbe mentire a sé stesso?

Segnale forte di una coerente volontà d'archivio saranno dunque le cosiddette “metapostille”, ovvero tutto un complesso di note, annotazioni, e autocommenti che non hanno una funzione genetica in senso stretto (non aggettano, cioè, verso una riscrittura o un rifacimento) e la cui finalità è, invece, principalmente quella di orientare la ricezione e la fruizione proprio del documento d'archivio. Variamente disseminate in *loci* strategici dell'archivio, usualmente depositate a distanza di tempo e talora anche a più riprese, queste metapostille vengono utilizzate dagli autori non tanto – o non soltanto – per dialogare con il sé stesso di un tempo, e nemmeno per dialogare con una cerchia di collaboratori (come negli archivi “di bottega”), ma per orientare la ricezione di quelle carte e, attraverso di esse, veicolare alla posterità una controllatissima immagine pubblica di sé: giustificando, chiarendo, precisando, e offrendo complementi di informazione che sono spesso di carattere autobiografico. Alfieri e Pietro Verri vi ricorrono in modo estensivo, al punto che possiamo affermare che Verri abbia consegnato al suo archivio una sorta di autobiografia diffusa, puntellata da continue ostentazioni di sincerità a suggellare il singolare “patto autobiografico” con i posteri chiamati a consultare il suo archivio. Il contributo di Pierre Musitelli mostra molto bene con che destrezza Pietro Verri si sia servito del suo archivio piegandolo alla finalità autoapologetica e autobiografica, al punto che i primi biografi hanno ingenuamente prestato fede al «valore immediatamente informativo e probatorio dell'archivio» (p. 380).

Autori come Victor Hugo, in cui pure la volontà d'archivio è acclarata, non erano però soliti disseminare le proprie carte di metapostille: esse, dunque, che pure restano il dispositivo più evidente, non sono l'unico indizio di una *intentio archivii*. Altro indizio forte è l'esistenza di accorpamenti di materiali realizzati o fatti realizzare dagli autori stessi: sappiamo che

Hugo aveva creato dei manoscritti d'autore con tanto di frontespizio a imitazione della stampa popolare, ma Alfieri era andato ancora oltre, creando dei miscellanei d'autore che raggruppavano la sua produzione in base alla fase elaborativa (scritti della fase della conversione; abbozzi in prosa delle tragedie; prime versificazioni; ecc.) e accludendovi dei paratesti che, nelle zone liminari, erano intesi a posizionare con precisione le varie testimonianze dello sviluppo del suo percorso artistico. L'archivio si trasforma, così, in un *pendant* puntuale dell'autobiografia. Memore della lezione di Petrarca – che, come ricordato sopra, aveva conservato alcuni suoi versi «non illorum dignitati, sed meo labori consulens» – Alfieri sfrutta appieno il potenziale pedagogico delle sue carte, erigendo sé stesso a modello su cui le generazioni a venire avrebbero potuto forgiare il proprio stile.

Le volontà d'archivio mettono così il filologo in una situazione difficile, e implicano di necessità un raddoppio delle cautele usuali. Si rivela indispensabile, infatti, tenere conto del fatto che, con diverse intensità, il meccanismo di dissimulazione che gli autori mettono in campo nella produzione artistica si estende in molti casi anche all'archivio, il quale può divenire una delle tessere attraverso cui l'autore costruisce la propria immagine: con cautele analoghe a quelle utilizzate per accostarsi a un qualsiasi egodocumento è dunque necessario muoversi tra le carte e i libri di un autore.

Per sondare il livello di mistificazione cui un determinato autore ha sottoposto le sue carte, può essere utile cercare di ricostruire la storia interna del suo archivio d'autore, individuando la o le fasi di riorganizzazione complessiva del materiale preesistente. Anche in questo caso, un'attenta valutazione degli aspetti materiali può rivelarsi decisiva: lo studio delle carte e delle filigrane può aiutare a individuare la dislocazione o dissimulazione di fascicoli o parte di essi; l'analisi degli inchiostri e la variabilità diacronica del *ductus* può permettere di riconoscere vere e proprie “campagne di metapostillatura”; la fattura delle legature dei miscellanei d'autore può concorrere a collocare nello spazio e nel tempo le operazioni di accorpamento e distribuzione; ecc. Una volta individuata la stratificazione diacronica degli interventi sul complesso documentario, cogliendo in particolare l'eventuale rifunzionalizzazione dei materiali tanto *in absentia* (dissimulazione o distruzione di documenti) quanto soprattutto attraverso la loro dislocazione e/o distribuzione (allestimento di miscellanei d'autore) o attraverso l'attuazione di strategie volte a orientarne la fruizione (metapostille) è possibile ricostruire una sorta di genesi dell'archivio in quanto complesso documentario organico che, osservata nella dialettica con l'ope-

ra pubblicata, permette di sondare l'assestamento dell'immagine autoriale che uno scrittore intendeva consegnare alla posterità.

Gli strumenti tecnologici oggi disponibili soccorrono il filologo in questo arduo compito. Nel contributo dedicato a Manzoni Donatella Martinelli mostra ad esempio come la possibilità di leggere porzioni di testo poi dilavate permetta di recuperare all'analisi diverse postille che Manzoni aveva apposto negli anni giovanili, ma che si era premurato di occultare in vari modi perché non più coerenti con il sé stesso maturo. Come è noto, Manzoni «vigila sul suo lascito, censurando le testimonianze di stagioni della giovinezza divergenti più o meno marcatamente dalle linee maestre della maturità» (p. 471), e a tal fine interviene sui suoi postillati e si adopera anche per recuperare manoscritti giovanili ancora circolanti che sfuggivano al suo controllo. In tal senso, il ritrovamento di quel che intendeva dissimulare si rivela viepiù significativo per precisare i contorni della sua autorappresentazione, nonché per misurare il peso da lui attribuito a carte e postillati come potenziale veicolo di un'immagine di sé.

Se questo volume costituisce un affondo esplorativo tra le varie declinazioni delle volontà d'archivio – e tanto più ardito in quanto si applica ad archivi prenovecenteschi – possiamo ben credere che la disponibilità di sempre più raffinati strumenti di analisi favorirà lo studio della storia interna degli archivi così come la crescente diffusione di edizioni digitali di archivi d'autore – che riuniscono in un unico ambiente virtuale archivi anche dispersi tra più sedi di conservazione – aiuterà a fare astrazione dalle stratificazioni indotte dalla storia esterna dei complessi documentari, nell'auspicabile prospettiva che si diffonda non soltanto la prassi di guardare agli archivi d'autore come a complessi organici, ma anche una precauzione metodologica volta a una sempre più rispettosa conservazione e trasmissione dei materiali.

Vogliamo dedicare questo volume alla memoria, viva e cara, di Paola Moreno, che allo studio delle carte di Guicciardini aveva consacrato tutta la vita e una riflessione che racchiude la sua passione culturale e civile per la ricerca: «un'avventura umana che può essere indagata e ripercorsa con curiosità e talvolta anche con emozione, perché è nello stesso tempo abbastanza lontana da permetterci di osservarla con distacco scientifico, ma anche universale, quindi suscettibile di incontrare i nostri interrogativi di uomini e donne, e toccare le corde più profonde del nostro essere».<sup>16</sup>

16. Paola Moreno, *Come lavorava Guicciardini*, in «Letterature.org», <https://www.letterature.org/come-lavorava-guicciardini-paola-moreno>.