

LA MANO (E LA MENTE) DELL'AUTORE.  
STORIA E PROSPETTIVE DELLA FILOLOGIA D'AUTORE\*

PAOLA ITALIA (Università di Bologna)

CITA RECOMENDADA: Paola Italia, «La mano (e la mente) dell'autore. Storia e prospettive della Filologia d'autore», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 324-350.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.488>>

Fecha de recepción: 15 de julio de 2022 / Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2022

RIASSUNTO

La tradizione letteraria italiana condivide con quella spagnola una ricchezza di manoscritti genetici d'autore imparagonabile a quella di altre tradizioni europee, ed è per questo che la Filologia d'autore, disciplina fondata da Dante Isella, ma che risale a una pratica ecdotica risalente al XVII secolo, può essere applicata fruttuosamente anche sui manoscritti del Siglo de Oro, come recentemente è stato mostrato sulla *Dama boba*. Nel contributo si presenta la storia e il metodo peculiare della disciplina, nei suoi rapporti con la filologia ispanica, la critica delle varianti e la critica genetica, e se ne delineano le prospettive di sviluppo, in particolar modo quelle legate alle nuove tecnologie digitali, dalla spettrometria all'*authorship*, all'applicazione dell'IA allo studio, anche comparativo, delle correzioni d'autore.

PAROLE CHIAVE: Filologia d'autore; Ecdotica; Critica delle varianti; Critica genetica; Alberto Blecu; Dante Isella; Lope de Vega; Giacomo Leopardi; Alessandro Manzoni; Carlo Emilio Gadda.

RESUMEN

La tradición literaria italiana comparte con la española un riqueza de manuscritos genéticos de autor imparagonable a la de las otras tradiciones europeas, y por eso la Filología de autor, disciplina fundada por Dante Isella, pero que fundada da Dante Isella, pero que se remonta a una práctica ecdótica que data del siglo XVII, puede ser aplicada de manera fructífera también a los manuscritos del Siglo de Oro, como lo ha demostrado recientemente el caso de *La dama boba*. En esta contribución se presenta la historia y el método peculiar de la disciplina, en sus aportaciones a la Filología hispánica, la crítica de las variantes y la crítica genética, y se delinean las perspectivas de desarrollo, en

---

\* Questo articolo riprende l'intervento orale tenuto al convegno *Editar a Lope. Treinta años después*, organizzato dal gruppo PROLOPE, presso la Universitat Autònoma de Barcelona, dal 24 al 26 novembre 2021, e ne conserva il tono discorsivo e legato a quell'occasione. Mi è gradito ringraziare Gonzalo Pontón e Ramón Valdes per l'invito al convegno, e Francisco Rico per avere stimolato alcune delle riflessioni contenute nel saggio, con la sua esperienza e la sua generosa disponibilità.

particular aquellas vinculadas a las nuevas tecnologías digitales, de la espectrometría a las propuestas de atribución, a la aplicación de la inteligencia artificial a los estudios, incluso comparativos, de las correcciones de autor.

**PALABRAS CLAVE:** Filología de autor; Ecdótica; Crítica de las variantes; Crítica genética; Alberto Blecua; Dante Isella; Lope de Vega; Giacomo Leopardi; Alessandro Manzoni; Carlo Emilio Gadda.

**ABSTRACT**

The Italian literary tradition shares with the Spanish a wealth of author's genetic manuscripts that is incomparable to that of other European traditions, which is why author philology, a discipline founded by Dante Isella, but which goes back to an ecdotic practice dating back to the 17th century, can also be fruitfully applied to Siglo de Oro manuscripts, as has recently been shown on the *Dama Boba*. The contribution presents the history and the peculiar method of the discipline, in its relations with Hispanic philology, variant criticism and genetic criticism, and outlines its development prospects, especially those linked to the new digital technologies, from spectrometry to authorship, to the application of AI to the study, also comparative, of authorial corrections.

**KEYWORDS:** Authorial Philology; Ecdotics; Variant criticism; Genetic criticism; Alberto Blecua; Dante Isella; Lope de Vega; Giacomo Leopardi; Alessandro Manzoni; Carlo Emilio Gadda.

**N**on credo che Alberto Blecua e Dante Isella si siano mai incontrati. Una borsa di ricerca aveva portato Blecua a Padova, dove era entrato in contatto con la scuola filologica di Gianfranco Folena, con il circolo filologico padovano e con una tradizione di studi che aveva molti punti in comune con l'Università di Pavia, dove Isella, allievo di Gianfranco Contini, aveva a lungo insegnato. Ma se si fossero incontrati credo che Isella —di cui ricorrono i cento anni dalla nascita— avrebbe trovato in Blecua una di quelle amicizie di cui si alimentava la sua curiosità intellettuale, e su cui si è costruita la storia della filologia italiana (e della cultura) del Novecento. Amicizie “irregolari”, ovvero non accademiche, con i protagonisti dell'arte e della letteratura con cui Isella condivideva rigori e passioni: pittori, poeti, romanzieri, registi, da Morlotti a Vittorio Sereni, da Emilio Tadini a Franco Parenti. E amicizie “filologiche”, dove l’“amore per la parola” era l'imprescindibile punto di partenza di ogni avventura intellettuale. Perché tale è stata la Filologia d'autore fondata e insegnata da Dante Isella, che si sarebbe ben riconosciuto nel ritratto di Blecua fatto da uno dei suoi allievi, Marco Presotto, *trait d'union* tra la filologia ispanica e la Filologia d'autore:

La vena artistica di Alberto Blecua si manifestava in tutto quello che faceva. Le polemiche della quotidianità accademica, non solo lo stancavano, ma lo avvilitavano profondamente quanto più erano distanti dalla riflessione intellettuale e dal piacere della scoperta. La sua personale università si ricreava quotidianamente secondo la propria misura delle cose: il rapporto umano, diretto, che parte dal riconoscimento, la passione per la verifica della conoscenza, l'amore per la parola, la venerazione per i libri che, prima di tutto, si annusano. (Bou, Fosalba e Presotto 2020:230)

Parole che avrebbero potuto attagliarsi molto bene alla “rigorosa irregolarità” di Dante Isella. E il Grupo PROLOPE, fondato da Blecua nel 1992, di cui qui si festeggiano i trent'anni di attività, traccia nella storia della filologia ispanica una storia non molto diversa dai cantieri filologici allestiti da Dante Isella all'Università di Pavia, in particolare quelli sull'opera di Manzoni, iniziati negli anni Settanta e culminati nella quadruplici edizione critica del *Fermo e Lucia*, degli *Sposi promessi* e della imminente edizione della Ventisettana e della Quarantana dei

*Promessi sposi*,<sup>1</sup> e quello dedicato a Carlo Emilio Gadda, di cui, con allievi pavesi di varie generazioni —una sorta di Pro-Gadda— Isella ha allestito, dagli anni Ottanta alla scomparsa, un cantiere filologico unico, che ha dato al grande prosatore del Novecento, anche lui un irregolare come Lope, l'edizione completa e scientificamente stabilita delle Opere nella collana della «Spiga» Garzanti, la pubblicazione di numerosi inediti, scaturiti dai leggendari “bauli” dell'ingegnere (come il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, del 1983, e *Un Fulmine sul 220*, del 2000), e soprattutto un metodo di rappresentazione delle varianti fondato su un nuovo tipo di apparato, diacronico e “sistemico”. Questo tipo di apparato, come vedremo, caratterizza la *Filologia d'autore*, ne definisce la peculiarità rispetto alla *Critica genetica* (non in chiave oppositiva, ma complementare), e consegna ai filologi uno strumento di indagine dei manoscritti d'autore di grande efficacia, che, con l'ausilio delle nuove tecnologie, può farci addentrare più profondamente e sistematicamente nei sentieri della creazione letteraria di cui i manoscritti d'autore sono l'impronta digitale del pensiero, la mappa su cui rintracciare i meccanismi della creatività.

Un altro elemento lega questi due grandi maestri: la straordinaria ricchezza di documentazione manoscritta a cui si sono applicati nei casi di studio che hanno rappresentato il cuore delle loro ricerche. Una ricchezza che contraddistingue, per ragioni diverse, la tradizione del teatro del *Siglo de Oro*, la cui abbondanza di documentazione risiede nella peculiarità del genere teatrale, e la tradizione manoscritta italiana, che, con il *Codice degli abbozzi* di Petrarca, costituisce un caso unico: il primo e il più importante “scartafaccio” conservato da un autore. È Petrarca stesso a dichiarare, in una delle lettere famigliari, le ragioni di questa scelta rivoluzionaria: «non illorum dignitati, sed meo labori consulens» (*Rerum Familiarum Libri*, I, 1, 10). Le carte preparatorie del *Canzoniere* non vengono conservate perché abbiano un valore in sé, ma perché sono testimoni della fatica che l'autore ha fatto per raggiungere *l'opus perfectum*, e sono offerte ai lettori perché, accanto all'opera definitiva, essi potessero vederne il “rovescio della medaglia”.

Le due tradizioni, quella spagnola e quella italiana, costituiscono un *unicum* in Europa, e non è un caso che esse vengano accomunate come due “eccezioni” dal

---

1. Cfr. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Manzoni, *Sposi promessi*, e l'imminente edizione della Ventisetana e della Quarantana a cura di D. Martinelli e B. Colli per la Casa del Manzoni.

grande studioso di storia della scrittura e del libro Roger Chartier, nel suo *La mano dell'autore, la mente dello stampatore*. Scrive Chartier:

Prima di metà Settecento i manoscritti d'autore sono poco frequentati ed erano conservati per motivi eccezionali. [...] Ci sono, a ogni modo, eccezioni a questa scarsità di manoscritti autografi anteriori al 1750. In primo luogo varie opere teatrali, tanto in Spagna quanto in Inghilterra. Esistono manoscritti tutti o in parte d'autore per lavori di Calderòn, Tirso de Molina e Lope de Vega. [...] La Biblioteca Nazionale di Madrid possiede 17 manoscritti autografi di Calderòn e 22 di Lope de Vega, nonché almeno un altro centinaio di autori teatrali del Siglo de Oro. [...] Il Trecento italiano è un altro esempio, cronologicamente anteriore, che dimostra l'esistenza di manoscritti letterari autografi prima della metà del Settecento: ce ne sono parecchi di Petrarca, che conservano tracce del lavoro creativo sulle proprie composizioni poetiche. (Chartier 2021:62-64)

È evidente che la prospettiva genetica orienta, nell'interpretazione di Chartier, l'analisi dei dati storici. Poiché la critica genetica nasce negli anni Settanta sui manoscritti di autori francesi dal 1750 in poi (data indicata come punto di partenza anche della letteratura tedesca moderna per l'analisi delle carte d'autore, come dichiara il Deutsches Literaturarchiv di Marbach), e poiché per la letteratura francese e tedesca si sono conservati solo manoscritti "moderni", Chartier si domanda se sia possibile fare critica genetica, ovvero studiare la "mano dell'autore", su documenti precedenti al 1750, considerata come data spartiacque: «Sarebbe stato possibile costruire archivi letterari per gli inizi dell'età moderna? Documenti lasciati da editori e stampatori nei primi tre secoli dopo l'invenzione di Gutenberg sono davvero l'eccezione, al pari dei manoscritti originali degli autori. Questa assenza ha angustiato gli studiosi di *critique génétique*, intenti a seguire il processo creativo che porta dal testo alla stampa, lasciando dietro di sé una scia di materiali diversi» (Chartier 2021:62).

Il caso italiano e il caso spagnolo mostrano come la risposta a queste domande sia semplice e chiara, purché si rovesci la prospettiva storica, sulla base dei dati documentari: dal 1300 per la letteratura italiana, e dall'inizio del 1600 per quella spagnola, sono innumerevoli i casi di manoscritti d'autore che forniscono non solo un materiale di studio straordinario per indagare i meccanismi della creazione attraverso lo studio delle correzioni, ma che ci mostrano come la volontà d'autore si

sia manifestata nel tempo non solo attraverso l'opera compiuta, sia essa manoscritta (da Petrarca all'invenzione della stampa) o a stampa (per il diverso ruolo del manoscritto d'autore dopo l'era Gutenberg), ma anche attraverso quella che abbiamo cominciato a denominare la «volontà di archivio», ovvero la volontà d'autore manifestata attraverso “il rovescio della medaglia”, gli “scartafacci” che egli (o ella) ha deciso di conservare ai posteri. La dichiarazione di Petrarca: «non illorum dignitati, sed meo labori consulens», e la forza modellizzante del suo *Canzoniere*, punto di riferimento in tutta Europa per il “libro di poesia” e modello in Italia della riforma linguistica propugnata da Pietro Bembo nel 1525, costituisce un modello di riferimento per tutta la tradizione letteraria successiva, come mostrano i numerosi manoscritti d'autore della tradizione letteraria italiana che si sono conservati, da Poliziano ad Ariosto, da Varchi a Machiavelli e Guicciardini, da Michelangelo poeta a Della Casa, per citare solo la tradizione quattro-cinquecentesca.<sup>2</sup> Petrarca diventa infatti non solo un modello di poesia e di lingua, ma anche di “volontà di archivio”, un modello di come gli autori abbiano voluto che i posteri riconoscessero come quello stile fosse stato raggiunto grazie al *labor limae*, alle correzioni, agli errori, alle innumerevoli riscritture.

Per ragioni diverse, ma non meno legate al concetto di “volontà di archivio”, la letteratura spagnola del *Siglo de Oro*, vanta una straordinaria ricchezza di manoscritti, sopravvissuti, come riconosce anche Chartier (ma sempre considerandoli una eccezione), perché essi «riportano i permessi concessi dagli inquisitori o dai vescovi per le rappresentazioni dal 1607 al 1620 in varie città spagnole (Valladolid, Madrid, Málaga, Murcia), come se l'autografo manoscritto sia stato adoperato alla stregua di un copione dalla compagnia di attori itineranti che ne era in possesso» (Chartier 2021:64). Le ragioni, come è noto dagli studi del Gruppo PROLOPE, sono più complesse e affascinanti. Intrecciano le vicende dei manoscritti teatrali nel delicato rapporto con la censura, ma anche con la relazione tra opere teatrali e poetiche, e le dinamiche della concreta realizzazione dei manoscritti, del rapporto tra autori e copisti. Resta, tuttavia, che i due casi, italiano e spagnolo, sono fondativi e indispensabili per un'analisi storicamente documentata della “mano dell'autore” e dell'in-

---

2. Si veda il progetto ALI (Autografi dei letterati italiani: <[www.autografi.net](http://www.autografi.net)>), che tuttavia offre un panorama più ampio di carte d'autore, raccogliendo, dal Trecento al secondo Cinquecento, una collezione molto ampia di autografi; non solo quindi “scartafacci” di primo getto, ma anche lettere e documenti.

treccio tra correzioni e creatività, che è alla base dello studio dei manoscritti d'autore, dei cosiddetti "scartafacci".

Che quindi il periodo precedente al 1750 sia ricchissimo di manoscritti, e che il loro studio sia stato considerato necessario alla costruzione di un'idea "forte" di autore, un autore "classico", modello per i posteri (così come erano stati per lui un modello i classici i cui codici aveva amorosamente studiato e postillato), lo dimostra il fatto che la prima edizione critica del *Codice degli abbozzi* risale al 1642, quando Francesco Ubaldini decide di pubblicare, insieme ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, gli abbozzi di Petrarca: un'edizione di lusso, nata nella cerchia romana di Maffeo Barberini, che consegna ai letterati un "monumento" a quel "rovescio della poesia" che Petrarca aveva voluto testimoniare ai posteri, accanto al *Canzoniere*, il "libro d'autore" che, scontento della sciatteria, trascuratezza e ignoranza dei copisti di professione, aveva voluto seguire direttamente, realizzandone personalmente la copia, dal 1368 alla morte.

L'edizione di Ubaldini, molto innovativa anche dal punto di vista tipografico, ci dice che la cultura italiana era il terreno adatto perché si sviluppasse un metodo di rappresentazione delle varianti, una vera e propria ecdotica dedicata alle varianti d'autore. Dopo Ubaldini, infatti, si cimentano con il codice degli abbozzi Ludovico Antonio Muratori e Karl Appel.<sup>3</sup> Ma per capire le peculiarità del metodo della Filologia d'autore, e come possa essere applicata, anche grazie alle nuove tecnologie, allo studio dei manoscritti precedenti al 1750, non solo per rappresentare le correzioni, ma per studiarle e interpretarle, è necessario fare un passo indietro. Se è vero infatti che quella di Ubaldini è la prima "edizione genetica", dovremo aspettare fino al 1927, con l'edizione critica dei *Canti* di Leopardi curati da Francesco Moroncini, per avere una rappresentazione moderna delle varianti d'autore e il 1983, con l'edizione di Dante Isella del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, per avere un metodo ecdotico "scientifico".<sup>4</sup> Ma la Filologia d'autore del Novecento non avrebbe potuto svilupparsi senza la spinta di un metodo critico nuovo, che cambia il modo di studiare i testi della letteratura (italiana e non solo), e che nasce e si sviluppa grazie a Gianfranco Contini.<sup>5</sup>

---

3. Si veda l'analisi comparativa delle edizioni in Brugnolo [2015] e cfr. anche Salvarani [2009] e Italia [2018a].

4. Cfr. Isella [1983] e soprattutto Isella [1987].

5. Per un panorama storico della Filologia d'autore, cfr. anche il capitolo V di Stussi [1983], arricchito, dopo l'edizione del *Fermo e Lucia* del 2006, nell'edizione del 2015.

L'edizione critica dei *Canti* di Leopardi, infatti, regalata a Contini per il suo diciottesimo compleanno, getta un seme da cui si svilupperà la nuova idea di testo che il grande filologo avrebbe sviluppato nel Novecento, e da cui scaturisce la “critica delle varianti”. Il fatto che la Filologia d'autore sia stata fondata da un allievo di Contini, fondatore della critica delle varianti, ci dice che la sua peculiarità risiede proprio nel binomio filologia/critica: è una filologia nata per essere funzionale alla critica. Ma da dove veniva la critica delle varianti, e quale è il nesso con il metodo della Filologia d'autore?

Non è da molto che abbiamo individuato nella mostra *Ébauche et premiers éléments d'un musée de la Littérature*, allestita presso la Biblioteca Nazionale di Parigi durante l'Esposizione internazionale del 1937, su impulso del direttore, Julien Cain, e di Paul Valéry, che ne firmano il Catalogo, l'origine di quell'idea di testo “mobile”, di testo “processo”, che avrebbe caratterizzato il primo saggio di critica delle varianti, dedicato ai *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, pubblicati nello stesso 1937 da Santorre Debenedetti. Nelle sale della Biblioteca Nazionale erano stati esposti, con ingrandimenti, trascrizioni, gigantografie, i manoscritti dei più importanti autori francesi, da Victor Hugo a Balzac, da Flaubert a Renan, da Baudelaire a Proust. Manoscritti che venivano presentati per la prima volta nel loro splendore, per una condivisione pubblica del lavoro dell'autore, della straordinaria “inutilità” della sua fatica:

Comment, se dira-t-il, et pourquoi tant de travail pour un objet si vain? Pour noircir du papier faut-il tant de fatigues? Et peut-être, ce visiteur concevra-t-il ce qu'il faut concevoir pour donner tout son prix à ce que cherche et traque l'écrivain sur cette feuille sous sa lampe. (Valéry 1938:viii)

Possiamo così guardare in prospettiva “europea” l'esordio del venticinquenne Contini, con la sua rivoluzionaria idea di testo:

Che significato hanno per il critico i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un “valore”; il secondo, una perenne approssimazione al “va-

lore”; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, “pedagogico”. È a questa considerazione pedagogica dell’arte che spetta l’interesse delle redazioni successive e delle varianti d’autore [...], in quanto essi sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati». <sup>6</sup>

L’espressione «perenne approssimazione al “valore”», riprende quasi alla lettera la celebre definizione di Valéry, in cui il poeta aveva parlato di «approximations»: «Un poème complet serait le poème de ce Poème à partir de l’embryon fécondé —et les états successifs, les interventions inattendues, les approximations. Voilà la vraie Genèse» (Valéry, *Cahiers*, p. 1118).

Ulteriori riflessioni in questo senso vengono affidate al saggio sulla *Varianti* di Petrarca, scritto nel 1941 ma pubblicato nel 1943, che, molto provocatoriamente, indica proprio in Mallarmé e Valéry gli ispiratori di una concezione del testo come «processo»:

La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l’interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l’ultima. È un punto di vista di produttore, non d’utente. Senonché, se il critico intende l’opera d’arte come un “oggetto”, ciò rappresenta soltanto l’oggettività del suo operare, il “dato” è l’ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell’atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi dell’energia poetica. (Contini 1970:5)

Se è vero, quindi, che nella tradizione italiana le varianti erano già state considerate come uno strumento di certificazione del valore di “classico” e di studio del suo stile, con Contini per la prima volta esse vengono studiate in una generale teoria del testo, che le considera portatrici del valore della poesia, non solo quindi un valore “strumentale”, ma un valore “in sé”. Ciò è particolarmente evidente in due carte di appunti di una conferenza tenuta a Basilea nel marzo 1944, in cui Contini

6. In «Il Meridiano di Roma», 18 luglio 1937; poi in Contini [1974:232-241].

riflette sul significato teorico dello studio delle correzioni d'autore.<sup>7</sup> Ne basti leggere la breve e fulminante introduzione:

#### Significato teorico dello studio delle correzioni

La vecchia interpretazione: valore morale del "lavoro" del poeta, vecchia tradizione in particolare italiana

(Petrarca, Ariosto, Manzoni; cenni su Boccaccio, Tasso [Lib. → Conq.], Parini, Alfieri [3 fasi], Foscolo, Leopardi.... [2 fasi e sinonimi; e Della Casa, Bembo...])

ma rivelazione [genio, lunga pazienza!] d'un segreto nel modo di scrivere (solo esemplare) e pedanteria ristrettamente grammaticale (Ar. e Bembo, Manz. e il toscano)

Portata filosofica:

o la poesia è un essere, una presenza assoluta (testo = oggetto)

o è un dover essere, una evoluzione infinita (Mallarmé, ma specialm. Valéry)

lo studio delle correzioni risponde al 2° aspetto, ma i suoi risultati devono coincidere con lo studio del 1° non si tratta solo di segnare il iato, la discontinuità del genio ma d'individuare la direzione generale e unitaria specialm. la rinuncia ai frammenti validi per il tutto valido.<sup>8</sup>

Intervistato da Ludovica Ripa di Meana, molti anni dopo, Contini avrebbe nuovamente associato Mallarmé e Valéry: «Considerare il definitivo provvisorio avvicina al punto di vista, circa i loro testi poetici, di Mallarmé, e soprattutto di Valéry» (Contini 1989:161).

Questa nuova idea del testo suscita in Italia un dibattito molto acceso, nel 1948, tra Benedetto Croce e Gianfranco Contini, proprio in relazione alla possibilità di utilizzare le varianti degli scrittori per studiarne le opere, per compiere un atto di interpretazione. Secondo Croce, infatti, poiché il compito del critico era quello di individuare la «poesia» del testo, ciò poteva essere svolto solo sul testo definitivo, sull'«ultima volontà dell'autore», e le correzioni precedenti non avevano alcun valore, perché superate dalle versioni successive. È in questa occasione

7. Sulla formazione di Contini cfr. Contini [2013].

8. Il testo è stato pubblicato integralmente in Italia [2018b:45].

che Croce utilizza l'espressione «scartafacci», che in lingua italiana ha un valore dispregiativo, per individuare i manoscritti genetici, e Contini risponde alla provocazione, utilizzando proprio l'espressione «critica degli scartafacci» per denominare la nuova disciplina.

Va osservato, tuttavia, che mentre per Leopardi, come si è visto, si poteva contare sin dal 1927 su un'edizione scientifica dei manoscritti d'autore, ovvero l'edizione dei *Canti* di Leopardi di Francesco Moroncini, su cui si erano esercitati, con studi sulle varianti, critici come Giuseppe De Robertis e lo stesso Gianfranco Contini, per l'altro grande caso filologico con cui la letteratura italiana si era confrontata con varianti d'autore, ovvero *I Promessi sposi*, il cui dossier genetico è estremamente ricco e complesso, non si aveva ancora un'edizione critica in grado di rappresentare in modo efficace le correzioni. Anzi, il dibattito sull'inutilità dello studio delle varianti era scaturito proprio da un intervento del 1946 di Ernesto Giacomo Parodi, fortemente critico sulla possibilità di decifrare gli apparati del primo tentativo di edizione del *Fermo e Lucia* (la prima redazione dei *Promessi Sposi*), fatto da Giuseppe Lesca nel 1921: un'edizione ancora rudimentale, incapace di rappresentare compiutamente le vere e proprie “ragnatele” di correzioni delle carte manzoniane. A questa critica aveva reagito Giuseppe De Robertis con un intervento sull'opportunità di capire i meccanismi dei testi entrando «nel segreto» della loro composizione (De Robertis 1946), e di lì a poco, nel 1948, sarebbe seguito un violento scambio di interventi tra i sostenitori della nuova critica delle varianti (che viene chiamata, significativamente, critica «pedagogica») e gli oppositori crociani.<sup>9</sup>

La polemica Croce-Contini tocca un “punto cruciale” della valutazione del testo. Mentre normalmente, infatti, il testo era stato visto come un oggetto fisso, immobile, frutto di un momento di genialità creativa che non poteva essere spiegata razionalmente, un oggetto da valutare come prodotto più o meno artistico secondo differenti canoni estetici, con la critica delle varianti il testo viene considerato come espressione di una “ricerca”, il cui prodotto finale è soltanto il risultato delle pro-

---

9. All'intervento di De Robertis erano seguiti nell'ordine: la stroncatura crociana sugli «scartafacci» degli scrittori (Croce 1947), una nuova risposta polemica di De Robertis, dedicata proprio ai *Promessi Sposi* (De Robertis 1948), l'intervento di Nullo Minissi su *Belfagor* in polemica contro la nuova corrente critica (Minissi 1948) e, finalmente, il celebre articolo di Contini «La critica degli scartafacci» (Contini 1948).

gressive «approssimazioni a un valore» che non è assoluto, ma è relativo, cioè dipendente dal rapporto con i testi precedenti, relativi alla sua genesi e alle varie fasi della sua evoluzione.

È facile vedere come questo nuovo approccio cambi anche la “valutazione estetica” di un testo, che, invece di soggiacere alla dicotomia crociana di poesia / non poesia», viene costantemente rapportato alla sua storia interna, che è parte integrante della sua esistenza come prodotto finale. Contini, tuttavia, sin dal suo primo saggio sulle varianti di Ariosto, aveva mostrato come le linee correttorie, le “costanti” nelle varianti, portassero sempre a una maggiore “armonia” del testo, a una definizione della sua poetica sostanzialmente simile a quella elaborata da Benedetto Croce nel saggio omonimo del 1920 (cfr. Croce 1991): differenza, ma non opposizione, tra il metodo crociano e quello continiano.

Negli anni successivi, grazie anche al fascino esercitato su Contini dalla linguistica di Saussure, al concetto di *testo* in movimento si affianca quello di «sistema»: lo studio dei manoscritti d'autore permette di indagare scientificamente la genesi dell'atto creativo, il momento in cui dal magma dei possibili si stacca la variante messa in opera nel testo, ma la variante non è nulla se non inserita in un sistema, in una «descrizione caratterizzante» che metta le varianti in relazione le une con le altre, che non si limiti —come molta critica stilistica aveva fatto— ad analizzarle separatamente per vedere quanto, in ciascuna di esse, vi fosse un acquisto di «poeticità», ma a inserirle in un sistema. Non quindi critica delle singole varianti, ma critica delle «costanti» nelle varianti. Come Contini aveva lucidamente enunciato nel 1944, lo studio delle varianti doveva servire a individuare: «direzioni, piuttosto che contorni fissi dell'energia poetica».

Questa analisi critica ha però una condizione necessaria: che le varianti siano “confrontabili” tra loro, ovvero che l'apparato sia realizzato in modo tale che sia possibile per il lettore svolgere un vero e proprio confronto tra le diverse “fasi” del testo. Non tanto per tentare l'impossibile impresa di ricostruire alla moviola ciò che accade nella mente dell'autore e sul suo tavolo di lavoro (un procedimento che nemmeno l'autore potrebbe ricordare, se paradossalmente potesse essere interrogato in merito...), ma per dare una rappresentazione, il più possibile chiara e distinta, dei confusi e magmatici segni depositati sulla carta, che sono tuttavia il documento del pensiero creativo dell'autore. È la stessa operazione interpretativa che compie ogni storico che voglia, dai documenti, ricavare un'interpretazione del passato.

Si vede bene come, con queste premesse, fosse necessario un superamento della rappresentazione «diplomatica» della *critique génétique*, che aveva come obiettivo la rappresentazione del processo, del farsi del testo, e che tendeva alla riproduzione tipografica dell'originale manoscritto, una riproduzione che manteneva la topografia, la giustezza, la *mise en page*, utili per una prima lettura del testo, ma non per l'interpretazione dei rapporti cronologici tra le varianti, per l'individuazione delle fasi del testo. A questa esigenza risponde il nuovo tipo di apparato messo a punto da Dante Isella con la già citata edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* di Carlo Emilio Gadda del 1983; lo stesso anno —singolare coincidenza— in cui Alberto Blecua [1983] pubblica il suo *Manual de crítica textual* per i tipi di Castalia.

Non è un caso che la Filologia d'autore sviluppi un metodo di rappresentazione delle varianti d'autore sulle carte di Carlo Emilio Gadda, scrittore-ingegnere, celebre per l'incontentabilità delle sue molteplici riscritture, e per il plurilinguismo della sua prosa, conservatore instancabile di tutte le sue carte, vero e proprio archiviòmane. Un autore giunto al successo tardivamente, con il *Pasticciaccio* del 1957, e la cui opera ha avuto molte pubblicazioni postume, come il *Racconto italiano*, primo romanzo scritto nel 1924, pubblicato solo da Dante Isella nel 1983.

Per la rappresentazione delle fittissime e stratificate correzioni gaddiane, Isella mette a punto un sistema di rappresentazione a più livelli, che si rivelerà utile per tutti i testi manoscritti con varianti d'autore. Leggiamo direttamente le parole di Isella:

Di tutt'altro ordine, ma non minori problemi della scrittura pone all'editore anche il testo, la cui lezione richiede di essere stabilita attraverso una lenticolare decifrazione del tenace, tormentato lavoro dello scrittore sulla sua pagina; di uno spessore tale [...] che per darne una rappresentazione adeguata e chiara è stato necessario escogitare un triplice sistema di filtri. Il primo è costituito dall'apparato genetico, che registra tutti gli accidenti e le fasi successive attraverso cui si sgroviglia e si giustifica la lezione ultima, anche se [...] non definitiva. [...] Il secondo filtro concerne le osservazioni, scritte un po' dovunque, con le quali Gadda è solito postillare il già fatto o il da farsi [...]. Dove il carattere dinamico del Cahier, tangibile in ogni suo punto, si fa più palese è però dove la lezione in rigo non è cassata ma messa in crisi dalla presenza di una o più varianti alternative, che senza scalzarla di fatto la contestano: lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi, o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere. (Isella 1983:xxxiv)

Per la rappresentazione della pagina gaddiana vengono infatti stabiliti più livelli del testo:

1. *testuale*: la lezione a testo, che va stabilita a seconda della tradizione del testo stesso (potrà essere la lezione base, e si avrà allora un apparato evolutivo, oppure l'ultima lezione ricostruibile dal testo, e si avrà un apparato genetico);

2. *intratestuale*: le varianti alternative, che convivono con la lezione a testo e che quindi vanno rappresentate a piè di pagina nello stesso corpo del testo, in alternativa con esso;

3. *genetico*: la formazione del testo, ovvero le correzioni, varianti, aggiunte, espunzioni, in seguito alle quali si stabilisce la lezione messa a testo;

4. *evolutivo*: le correzioni intervenute sul testo, varianti aggiunte, espunzioni, apposte dopo che è stata stabilita la lezione messa a testo;

5. *metatestuale*: le postille, ovvero le osservazioni dell'autore, i suoi autocommenti, le note critiche e compositive.

Diversamente da un'edizione genetica, in cui il testo e l'apparato sono rappresentati così come appaiono nel manoscritto, in modo "fotografico", l'edizione realizzata con il metodo della Filologia d'autore distingue tra testo e apparato, dove, come si è visto, l'apparato è genetico o evolutivo a seconda della lezione che si è scelto di mettere a testo. Il filologo, infatti, prima di tutto deve stabilire il testo, in conseguenza del quale rappresenta le varianti in apparato. Inoltre, mentre nelle edizioni genetiche è sempre rappresentata la topografia della correzione, nelle edizioni di Filologia d'autore l'apparato non rappresenta la topografia della correzione, ma la sua diacronia, la genesi delle sue fasi da un "prima" a un "dopo", identificati da fasi numeriche, in rapporto 1:1 (la fase è sempre riferibile alla minima unità di testo coinvolta in variante).

L'edizione critica realizzata da Marco Presotto e Sònia Boadas della *Dama boba*, nella nuova edizione di *What is authorial philology* (Italia e Raboni 2021:113-121), rappresenta molto bene la differenza tra una edizione "fotografica" e sincronica, e un'edizione per fasi e diacronica. Le fasi vengono presentate chiaramente al lettore in modo che possano essere confrontate tra di loro e con la lezione a testo. Diversamente, quando l'apparato rappresenta solo la topografia della correzione, non è possibile istituire un rapporto tra le varianti, perché spesso l'autore corregge —è un caso mol-

to frequente nei manoscritti di Lope de Vega— a cavallo di verso, e se le correzioni vengono rappresentate isolatamente (come si è costretti a fare se le varianti vengono trascritte verso per verso), non è possibile individuare la minima unità di testo coinvolta in variante.

In questo schema si vede bene la differenza tra i due metodi:

FILOLOGIA D'AUTORE	CRITICA GENETICA
TESTO	TESTO / VARIANTI NEL TESTO
APPARATO	
VARIANTI ALTERNATIVE AL PIEDE	VARIANTI ALTERNATIVE NEL TESTO
EDIZIONE CRITICA	EDIZIONE DIPLOMATICA
APPARATO DIACRONICO	APPARATO SINCRONICO
APPARATO «SISTEMICO», PER FASI	RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA

È proprio grazie allo stretto rapporto con la critica delle varianti, che la Filologia d'autore si caratterizza per dare un grande rilievo all'elemento del "tempo", sia nella stratigrafia delle correzioni che nella ricostruzione delle fasi. Ed è naturale, quindi, che negli ultimi anni la Filologia d'autore abbia visto una rapida evoluzione dei suoi strumenti e delle sue metodologie, dovuti in particolare all'introduzione del supporto digitale che ha enfatizzato la dimensione temporale nello studio delle varianti e che ha permesso di realizzare un grande numero di edizioni critiche di manoscritti d'autore. In particolare, meritano di essere ricordati i casi letterari di testi inediti (dai *Ricordi* di Guicciardini, alla *Notte* del Parini, dalle *Grazie* di Foscolo allo *Zibaldone*, dalle *Confessioni d'un italiano* fino a *Petrolio* di Pasolini, per citare solo alcuni testi esemplari che non conosceremmo senza edizioni critiche di Filologia d'autore), di testi preparatori e prime stesure molto differenti dalle edizioni a stampa (dai frammenti autografi del *Furioso* alle *Rime* di Tasso, dalla prima redazione della *Vita* di Alfieri al *Fermo e Lucia* di Manzoni),<sup>10</sup> e di testi censurati o autocensurati (come *Eros e Priapo* di Gadda, pubblicato con una vistosa autocensura negli anni Sessanta, e ora riedito nel 2016 nella versione originaria del 1944-1946) o modificati radicalmente da una stampa all'altra (dall'*Orlando Furioso* ai *Promessi sposi*).

10. Le edizioni critiche di riferimento sono consultabili nella sezione *Bibliografia dei testi* del portale <[www.filologiadautore.it](http://www.filologiadautore.it)>.

L'introduzione del supporto digitale ha rivoluzionato il lavoro del filologo, introducendo la riproduzione digitale ad alta definizione in supporto dell'originale, e l'edizione critica digitale in sostituzione di quella cartacea. Le conseguenze più vistose si sono viste non solo nella fruizione del testo, ma nella costruzione dell'apparato, nel concetto stesso di apparato, che non deve più sottostare ai principi di economicità e sintesi che governavano le edizioni critiche cartacee (per risparmio di spazio e carta). È possibile decidere quale edizione mettere a testo, ma, grazie alla marcatura delle varianti, scegliere di visualizzare anche le altre edizioni. Ciò non vuol dire che il filologo non debba più assumersi la responsabilità di un'edizione, perché la necessità di far leggere un «testo» (rispetto alla rappresentazione di un «processo») resta un «imperativo categorico» per la filologia secondo il metodo «italiano» (a differenza delle edizioni genetiche elaborate secondo il modello francese),<sup>11</sup> ma la novità delle edizioni digitali è rappresentata dal fatto che la scelta della lezione da mettere a testo non esclude la possibilità di vedere individualmente o sinotticamente anche le altre edizioni, solitamente rappresentate in apparato e quindi messe in secondo piano.

Facciamo un esempio, tratto proprio dall'edizione su cui è nata la stessa Filologia d'autore, quella dei *Canti* di Leopardi. Dopo aver deciso quale edizione privilegiare nella rappresentazione delle varianti, tutte le edizioni critiche, dalla prima a cura di Moroncini, a quelle di Peruzzi e Gavazzeni, hanno scelto di mettere a testo l'«ultima volontà dell'autore», ovvero la stampa napoletana Starita comprensiva delle correzioni manoscritte autografe di Leopardi e apografe di Ranieri, con *La Ginestra e Il tramonto della luna* (N35c). Diversamente, l'edizione curata da Domenico De Robertis aveva pubblicato la prima stampa per ogni testo dei *Canti* (secondo la struttura di N35c). Tutte queste edizioni, ovviamente, hanno dovuto sacrificare la rappresentazione delle altre tappe della formazione del libro dei *Canti*, tanto che le *Canzoni* del 1824 (in cui le poesie convivono con le *Annotazioni*, testo in prosa imprescindibile per la comprensione della poetica delle *Canzoni* stesse) o i *Versi* del 1826 (in cui Leopardi raccoglie parte della produzione precedente o coeva alle *Canzoni*, che non riprenderà più in seguito, ma che costituisce il “rovescio della medaglia” delle *Canzoni* stesse), sono quasi degli oggetti sconosciuti nella loro identità di libri di poesie, nella loro «struttura».

---

11. Italia e Raboni [2010:6-28], tradotto in spagnolo in Italia e Raboni [2014] e <<http://www.filologiaautore.it/wp/la-filologia-dautore-e-la-critique-genetique/>>.

Un'edizione critica digitale come quella realizzata in Wiki Leopardi (fig. 1), grazie alla piattaforma Media Wiki (<[www.filologiadautore.it/wikileopardi](http://www.filologiadautore.it/wikileopardi)>), già sperimentata per l'edizione di *Eros e Priapo* di Gadda (Wiki Gadda <[www.filologiadautore.it/wikiGadda](http://www.filologiadautore.it/wikiGadda)>, cfr. Italia 2013:218-223) ha permesso invece di rappresentare "tutte" le stazioni del percorso: di visualizzare le riproduzioni digitali delle varie stampe (*Galleria*), e le diverse edizioni critiche, dalle *Canzoni* patriottiche del 1818 (R18), a quelle del 1824 (B24), ai *Versi* del 1826 (B26), ai *Canti* fiorentini del 1831 (F31), e finalmente alla Starita del 1835, che può essere consultata nella sua versione a stampa del 1835 (N35), oppure nella versione corretta del 1837 (N35c). In ciascuna di queste tappe, ogni singolo testo può essere consultato nella sua edizione integrale. Per esempio, la Canzone *Sull'Italia* (poi divenuta *All'Italia*), può essere visualizzata nella versione del 1818 (R18), del 1824 (B24), del 1831 (F31), del 1835 (N35) e del 1837 (N35c), ma le singole varianti possono essere seguite isolatamente nella loro evoluzione, sempre dalla prima all'ultima stampa, in ordine cronologico, e in riferimento all'edizione che si è scelto di mettere a testo, ovvero la Starita corretta. Una novità importante, che integra, piuttosto che sovvertire, il concetto di edizione critica come l'abbiamo inteso finora, distinto tra testo e apparato, perché —senza togliere la necessità di scegliere il testo di riferimento— permette di moltiplicare i testi e di rappresentare in apparato le varianti delle singole lezioni. E consente inoltre di far conoscere al lettore anche quei testi che, nella selezione del materiale effettuata durante il percorso del libro dei *Canti* non sono giunti fino all'ultima stazione, perdendo così la possibilità di venire rappresentati proprio perché non coincidenti con l'ultima «volontà dell'autore».

È il caso dei testi del libro dei *Versi*, il più colpito dalla drastica *reductio* effettuata a partire dalla stagione fiorentina, che Leopardi non ha recuperato né nei *Canti* del 1831 né in quelli del 1835, come le due *Elegie*, i *Sonetti in persona di Ser Pecora Beccai*, il *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*, la *Battaglia dei topi e delle Rane*, ecc. Ebbene, mentre l'edizione critica cartacea, scegliendo di rappresentare le varianti in relazione alla Starita corretta, ha dovuto tralasciare di rappresentare questi testi, non più ripresi da Leopardi nel libro dei *Canti*, l'edizione critica digitale ne può offrire una rappresentazione completa, autonoma, senza per questo rinunciare a scegliere, per il lettore, l'edizione «di riferimento», quella cioè che, oltre ad essere rappresentata integralmente, serve come punto «di riferimento» per la rappresentazione in apparato della serie delle varianti. Semplificando, si potrebbe dire che le *edizioni critiche digitali* permettono di conservare l'apparato con

l'evoluzione delle singole correzioni (*filologia delle varianti*), senza dover rinunciare alla rappresentazione delle singole stampe (filologia delle strutture).<sup>12</sup>

È facile vedere, proprio in riferimento a questa edizione critica, l'altra importante novità introdotta dalla filologia digitale, ovvero la dimensione collettiva e partecipativa del lavoro filologico.

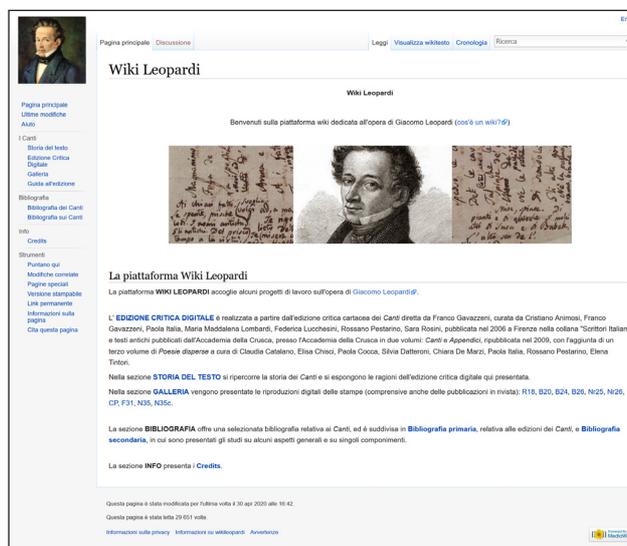


Fig. 1. L'edizione critica digitale WIKI-Leopardi, *home page*.

Grazie a piattaforme di lavoro come quella sperimentata in Wiki Gadda e Wiki Leopardi, è possibile condividere i materiali e le scelte ecdotiche, confrontarsi sulle diverse soluzioni, intervenire, emendare, correggere, introducendo nelle stesse fasi del lavoro quel processo di revisione che solitamente viene effettuato alla fine del lavoro stesso. Un addestramento preliminare permette di coniugare —come non sempre avviene nelle edizioni collaborative— partecipazione e competenza, per ottenere un risultato che non dovrà attendere le «magnifiche sorti e progressive» della rete per potersi definire scientifico, ma lo è già nelle premesse, nella metodologia adottata e nei risultati.<sup>13</sup>

Se la peculiarità della Filologia d'autore è costituita dalla rappresentazione diacronica e «per fasi» di un testo (Italia e Raboni 2010:58-63), va da sé che tutte le

12. Cfr. l'edizione in <[www.filologiadautore.it/wikiLeopardi](http://www.filologiadautore.it/wikiLeopardi)>.

13. Cfr. M. Giuffrida, in *ECD-DCE* (2016:116-123).

tecnologie che potranno aiutare a identificare meglio le fasi nel tempo e nel sistema delle correzioni possono essere applicate con profitto al lavoro del filologo e che la filologia digitale (Italia e Tomasi 2014, e le considerazioni svolte in Storey 2014 e Trovato 2014) può trarre beneficio dalla contaminazione con le scienze esatte, in particolare con la matematica e la fisica. Prenderemo in esame due casi in cui tale contaminazione (che deve essere intesa come mutuo interscambio, non come sussidiarietà) ha permesso alla filologia di giungere a nuove acquisizioni, combinando le risultanze dell'analisi tecnica con quelle dell'analisi filologica.

La filologia cognitiva applicata all'*authorship* e la fotonica (ovvero l'analisi spettrometrica e con Terahertz delle stratigrafie correttorie dei manoscritti) sono due degli ambiti che si sono rivelati più fecondi per un'analisi specializzata delle correzioni dei manoscritti. Non è un caso che sia la filologia cognitiva che la fotonica coinvolgano l'elemento caratterizzante questa branca della Filologia: l'autore. Nel primo caso vengono applicati metodi di analisi quantitativa per identificare la specificità dell'autore, il suo stile, la sua "impronta digitale", nel secondo i metodi applicati sono qualitativi, e permettono di distinguere, scientificamente, le diverse componenti della luce ricavabili dall'analisi spettrometrica degli inchiostri, in modo da combinarla con le varie tecniche della Filologia d'autore per l'analisi delle serie correttorie (*ductus*, topografia, *mise en page*, senso, usi lessicali e stilistici, ecc.).

La filologia cognitiva (cfr. Canettieri e Italia 2013), ovvero la scienza che studia i testi intesi come prodotti dei processi mentali umani, combina le metodologie della critica del testo e quelle della psicologia cognitiva per identificare lo specifico autoriale. In particolare, attraverso sistemi di quantificazione (digrammi, trigrammi, esagrammi), vengono analizzati testi di autori noti e messi a confronto tra loro e con autori ignoti, per riconoscerne lo stile attraverso l'analisi matematica della frequenza di sequenze di caratteri utilizzati prevalentemente nella scrittura. Il metodo, nato in area anglosassone, è stato inizialmente applicato al più celebre caso di *authorship attribution*, quello relativo alla paternità delle opere di Shakespeare, più o meno sicuramente attribuite a Marlowe (es. <[www.shakespeareauthorship.com](http://www.shakespeareauthorship.com)>).

L'applicazione contestuale di due metodi diversi sullo stesso oggetto: il *Diario postumo* attribuito a Eugenio Montale, ha permesso di sollevare radicali dubbi sulla paternità dell'autore, aggiungendo così, all'analisi filologica dei manoscritti e a quella stilistica e metrica, oltre che a una puntuale disamina delle incongruenti circostanze della genesi dell'opera, anche l'attribuzione autoriale (cfr. Benedetto e

Degli Esposti 2016, Condello 2015 e Condello 2016). Nel caso specifico, l'applicazione delle tecniche di *authorship* ha permesso di individuare in molti testi lo stile della “musa” del poeta (anch'essa poetessa), coincidendo così con l'analisi di manufatti pseudo-autografi, molti dei quali già messi in discussione dall'analisi paleografica e riconoscendo invece altri come «autoriali» perché costruiti con una spericolata tecnica centonatoria. Sia il metodo che applica digrammi e trigrammi all'analisi dei testi e che fa capo al gruppo di lavoro della Sapienza di Vittorio Loreto, da cui hanno tratto sviluppo il progetto *l'Albero della Poesia del Duecento* di Paolo Canettieri<sup>14</sup> e l'analisi del *Diario Postumo* svolta in Canettieri-Italia 2013, che il metodo degli «esagrammi», applicato da Mirko Degli Esposti e Dario Benedetto (già sperimentato per l'attribuzione di testi gramsciani e per l'Epistola 39 di san Basilio / san Gregorio Nazianzeno), sono giunti —pur nelle differenti impostazioni— a risultati simili e un generale disconoscimento di autorialità.

Uno studio più approfondito delle stratigrafie correttorie, necessario sia per l'identificazione delle correzioni d'autore avvenute in diversi momenti temporali, sia per la distinzione nelle correzioni tra quelle riferibili all'autore e quelle di suoi collaboratori, è permesso dalla fotonica, ovvero la branca della fisica ottica che studia la propagazione della luce attraverso i singoli fotoni che la compongono. Dal 2014 al 2016 si è svolto alla Sapienza un progetto di ricerca multidisciplinare —THESMA (Terahertz and Spectrometry Manuscript Analysis) PROJECT, finanziato nell'ambito dei Progetti multidisciplinari di Università Ricerca 2014—<sup>15</sup> che ha visto la collaborazione di ricercatori, studenti e docenti dei Dipartimenti di Studi Greco-latini, Italiani, Scenico-musicali e del Dipartimento di Fisica per lo svolgimento di ricerche ed esperimenti relativi alla conservazione, al restauro digitale e allo studio dei manoscritti antichi e moderni, che hanno potuto avvalersi di un nuovo Laboratorio allestito presso i locali del Dipartimento di Fisica, denominato «Photonics for Humanities».<sup>16</sup> Partendo dalla constatazione che nello studio dei manoscritti antichi e moderni l'analisi spettrometrica era stata ancora poco sviluppata e che la tecnologia di imaging terahertz non aveva avuto ancora

14. Si veda <<https://paolocanettieri.wordpress.com/article/l-albero-della-poesia-italiana-del-vyvpjuoxc2n0-213>>.

15. Cfr. Bonsi *et al.*, in *ECD-DCE* [2016:153-160] e Bonsi *et al.* [2017].

16. I risultati del progetto sono visibili nella sezione *Filologia d'autore e nuove tecnologie* del portale *Filologiadautore.it* (<<http://www.filologiadautore.it/wp/metodi/filologia-digitale/>>) e nel progetto *Manoscritti digitali* (<<https://site.unibo.it/manoscrittigitali/it>>).

alcuna applicazione in ambito umanistico, il Progetto THESMA ha perseguito l'implementazione di una doppia tecnologia nello stesso sistema di acquisizione di *digital imaging*, combinando il Terahertz, per la lettura attraverso fogli di carta adessa e cartigli, con la più classica tecnica dell'analisi spettrometrica ottica, per l'interpretazione di inchiostri scomparsi e per l'individuazione delle serie corrette con inchiostri diversi.

Il filologo, infatti, nell'era digitale, non si limita più a lavorare sull'originale, ma unisce la visione diretta del manoscritto a quella indiretta di riproduzioni digitali ad alta definizione, sulle quali è possibile lavorare per enfatizzare le correzioni effettuate con una stessa matita o penna, o per leggere sotto cassatura. Scopo del progetto THESMA è stato quello di creare un prototipo di strumento per acquisizione di immagini digitali duali terahertz/visibile che potesse essere applicato su casi di studio esemplari in ambiti cronologici differenti, dalla filologia classica all'ambito umanistico (un caso esemplare è costituito dal codice Poliziano della Corsiniana),<sup>17</sup> alla filologia moderna (dove le carte di Carlo Emilio Gadda, alluvionate nel 1966 e restaurate nel 2003, hanno fornito molti esempi di utilizzo della fotonica per il restauro digitale, per la lettura di testi completamente dilavati e a causa del restauro non recuperabili con la lampada di Wood e per l'identificazione delle varie scritture nei manoscritti di *Eros e Priapo*). In particolare, la spettrocamera ottica è stata utilizzata per lo studio del *Quaderno di Campagna II* di Gadda, risalente agli anni della Prima guerra mondiale, principale caso di studio del progetto. L'analisi spettrometrica ha permesso di portare alla luce varie pagine inedite del testo, individuando nell'uso combinato delle due diverse tecnologie (spettrometria e restauro digitale) la metodologia più efficace per tentare la decifrazione del prezioso manoscritto.<sup>18</sup> Con il finanziamento ottenuto è stato possibile acquistare i componenti necessari per la costruzione di un microscopio confocale funzionante alla frequenza di 0,3 THz (lunghezza d'onda di 1 mm), in grado di acquisire immagini di aree estese con risoluzione limitata dalla diffrazione. Il microscopio, costituito da un oscilla-

---

17. Cfr. le relazioni di M. Campanelli sulle molteplici scrizioni delle carte dell'Arcadia, custodite presso la Biblioteca Angelica e di M. Guardo sulle scritture nascoste della Biblioteca Corsiniana in *Manoscritti 2.0* (<<http://www.filologiadautore.it/wp/manoscritti-2-0/>>).

18. Cfr. le relazioni di Cianfrocca, Italia, Pecchiari, Pace e Tarantino sul restauro virtuale delle cartoline alluvionate e illeggibili del Fondo Gadda, e del *Giornale di Campagna II* in *Manoscritti 2.0* (<<http://www.filologiadautore.it/wp/manoscritti-2-0/>>) e la *Nota al testo* in C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, pp. 410-411 (e n. 242).

tore alle microonde moltiplicato in frequenza da diversi diodi al terahertz, l'ultimo dei quali emette radiazione direzionale tramite un'antenna piramidale cava, emette una radiazione che viene raccolta da un obiettivo riflettivo per la focalizzazione in un punto preciso dello spazio in cui viene posizionato il testo da analizzare, con la possibilità di potere selezionare la posizione del fuoco anche in verticale, perpendicolarmente alla pagina, per potere scegliere la superficie da scansionare e individuare le iscrizioni sotto cartigli che non possono essere altrimenti rimossi. Un'ulteriore implementazione è data da una ruota di filtri ottici di diversi colori, incluso un filtro per infrarosso, posizionata davanti alla spettrocamera, in modo da potere acquisire, oltre a immagini al terahertz, anche immagini con luce visibile in bianco e nero e monocromatiche a diversi colori, selezionando quelle che enfatizzano le scritture dilavate o quelle sottostanti a cassatura (fig. 2).

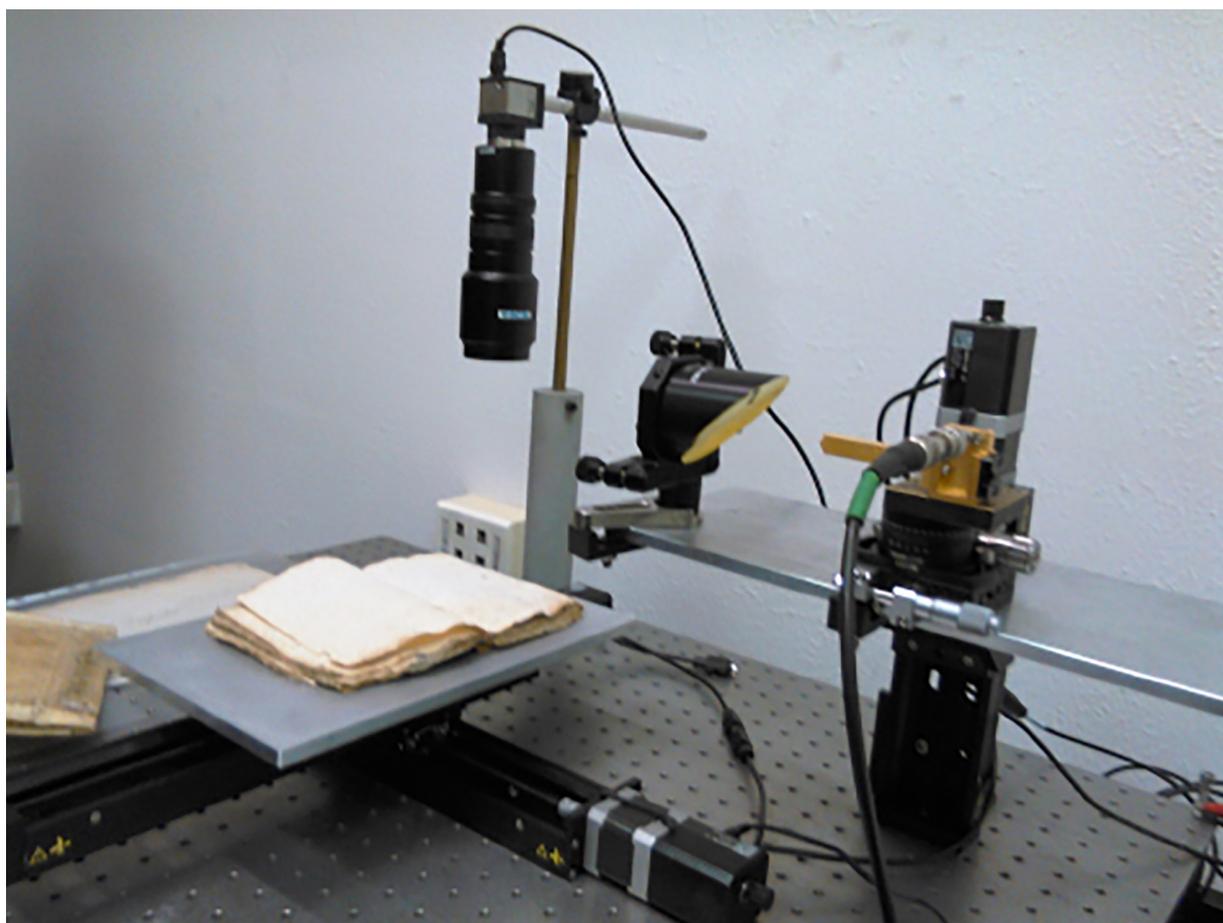


Fig. 2. Il microscopio confocale THESMA.

Un particolare esperimento è stato svolto su un manoscritto cartaceo del XVII secolo contenente una silloge di decreti conciliari tridentini, ricoperto a scopo protettivo ed estetico con uno spartito musicale pergameneo in scrittura gotica risalente alla seconda metà inoltrata del XIV secolo. Le immagini digitali fornite dalla fotocamera terahertz hanno evidenziato la rispondenza di queste radiazioni a inchiostri ferrogallici, preferibilmente utilizzati su pergamene in sostituzione di quelli organici adoperati sui papiri. Le tracce metalliche, così come calchi della grafite di un lapis sotto la caratura d'inchiostro di una nota maxima, vengono intercettate dalle radiazioni THz.<sup>19</sup>

L'uso di questa doppia tecnologia, spettroscopica e con terahertz, offre i migliori risultati nella fase di allestimento di un'edizione critica. Di ciascun manoscritto o postillato —la cui conservazione viene garantita dalla riproduzione digitale dell'originale ad alta definizione— si possono avere molteplici rappresentazioni digitali a seconda dei vari strati correttori e dei testi nascosti sotto i cartigli, così da agevolare lo studio dell'elaborazione genetica del testo durante l'allestimento dell'edizione stessa. Edizione che, come si è visto, viene agevolata dalla rappresentazione digitale non solo per una più immediata resa dello stato dei documenti, ma anche per la possibilità di unire, come non era possibile fare con le edizioni critiche cartacee, la filologia delle varianti con quelle delle strutture. Grazie a una rappresentazione diacronica e “per fasi” delle varianti d'autore sarà più facile passare dalla *descrizione* dei modi e metodi di scrittura alla loro “interpretazione”, dalla mano alle mente dell'autore. Come è possibile?

Un ambito di indagine solo recentemente sperimentato, e che costituisce una frontiera affascinante dello sviluppo della Filologia d'autore, è costituito dall'applicazione dell'intelligenza artificiale allo studio delle varianti, per cercare di comprendere se gli autori correggono seguendo modi individuali, seguendo la loro “natura”, oppure legati all'ambiente, al periodo storico in cui sono vissuti, alla “cultura”. Se, in altre parole, esiste una «grammatica» e uno «stile della correzione», così come esistono una grammatica e uno stile della lingua. Proprio per la grande ricchezza di materiali autografi prima considerata, il caso italiano è quello che permette di indagare questo ambito di ricerca più fruttuosamente. Le prime indagini svolte sulle edizioni critiche di Filologia d'autore realizzate nell'ultimo ventennio hanno permesso di individuare alcuni *pattern* correttori comuni ad autori molto diversi tra loro nel tempo e nella

---

19. Si veda la relazione di Stefano Cristelli e Simone Nieddu in *Filologia d'autore e nuove tecnologie* del portale [www.filologiadautore.it](http://www.filologiadautore.it) (<<http://www.filologiadautore.it/wp/manoscritti-2-0/>>).

concezione della lingua. Vi sono cioè autori che correggono «per mappa», pianificando in tutti i dettagli la loro opera, e a volte disegnandone perfino la struttura argomentativa, come Gadda che redige schemi e disegni, spinto a ciò dalla sua attività (e *forma mentis*) ingegneresca, oppure autori che scrivono «per bussola», e che non sanno come costruiranno la storia, quale sarà la trama, come si evolveranno i personaggi, come Manzoni, che pure avendo conservato tutte le carte preparatorie delle sue opere (visibili ora nel sito <[www.alessandromanconi.org](http://www.alessandromanconi.org)>), non ha lasciato uno schema o un elenco dei personaggi, ma sviluppa la trama man mano che procede, correzione dopo correzione. Diversamente, Giorgio Bassani —allievo di Roberto Longhi, e forse influenzato dalla cultura figurativa— ha mostrato un modo di lavorare «a giornate», per rifacimenti continui di brevi porzioni di testo, fino a quando raggiunge una versione soddisfacente, e passa al brano successivo. Gli studi in questo ambito sono solo iniziati, ma le prime ricerche svolte, sugli apparati di Manzoni e Leopardi (analizzati automaticamente, con un metodo di *text mining*), hanno dato risultati interessanti. Il progetto, svolto da Gabriella Totaro e Anna Sofia Lippolis, denominato *Variants mining*, ha permesso di cominciare a individuare categorie correttorie, estrarle dall'apparato, analizzarle quantitativamente e qualitativamente, e rappresentarle con i più aggiornati metodi di *data visualization*, per vedere l'incidenza delle medesime categorie in Manzoni e Leopardi, e verificare quindi quali metodi di correzione venissero adottati prevalentemente dall'uno o dall'altro, ma anche studiare se il modo di correggere dei due autori è sempre stato lo stesso, o si è modificato nel corso del tempo, e se cambia per determinati gruppi di testi, nel caso di Leopardi gli *Idilli* del 1819 e i *Canti* degli anni 1928-1930. Un'analisi estremamente dettagliata, che coniuga lo studio filologico all'indagine linguistica, e che permette di considerare l'apparato non più un ostacolo alla lettura del testo, o un inutile complemento del lavoro filologico, ma un serbatoio di informazioni linguistiche ricchissimo e ancora sconosciuto, e il luogo in cui cercare di individuare le ragioni dello stile.

Ciò permetterà in futuro di tentare di delineare una storia del pensiero creativo attraverso le forme correttorie, peculiari di ogni autore, ma probabilmente simili nelle modalità della genesi e della evoluzione dei testi che vengono rappresentate dalle varianti manoscritte: documenti cartacei ormai “storici” —per il passaggio inevitabile della produzione dei testi letterari e non direttamente su supporto digitale— ma che le nuove tecnologie possono farci studiare con metodologie innovative e sempre più proiettate nel futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENEDETTO, Dario, e Mirko DEGLI ESPOSTI, «La dinamica dello stile di Montale e l'attribuzione del Diario Postumo. Un approccio quantitativo», in *Montale e Pseudo-Montale. Autopsia del Diario postumo*, a cura di F. Condello, V. Garulli e F. Tomasi, Bononia University Press, Bologna, 2016, pp. 199-213.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- BONSI, Ciano, *et al.*, «Confocal Terahertz Imaging of Ancient Manuscripts», *International Journal of Infrared and Millimeter Waves*, Special Issue THz for Cultural Heritage, a cura di G. P. Gallerano, K. Fukunaga e M. Picollo, 2017, pp. 435-442, en línea, <<https://link.springer.com/article/10.1007/s10762-016-0338-x#citeas>>. Consultazione del 5 settembre 2022.
- BOU, Enric, Eugenia FOSALBA e Marco PRESOTTO, «A Alberto Blecua *in memoriam* (Zaragoza 1941-Barcelona 2020)», *Rassegna Iberistica*, 113 (2020), pp. 225-231.
- BRUGNOLO, Furio, «Incunaboli dell'edizione genetica: Petrarca fra Ubaldini e Appel (visti da vicino)», in *Autografi letterari romanzi e neogreci. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani*, Sargon, Padova, 2015, pp. 51-78.
- CANETTIERI, Paolo, e Paola ITALIA, «Un caso di attribuzionismo novecentesco: il *Diario postumo* di Eugenio Montale», *Cognitive Philology*, 6 (2013), pp. 1-23.
- CARETTI, Lanfranco, «Introduzione» a *Letteratura*, VIII 1 (gennaio-febbraio 1946), p. 126.
- CONDELLO, Federico, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il «Diario postumo»?», BUP, Bologna, 2015.*
- CONDELLO, Federico, *Montale e pseudo Montale. Autopsia del Diario postumo*, a cura di F. Condello, V. Garulli e F. Tomasi, BUP, Bologna, 2016.
- CONTINI, Gianfranco, «La critica degli scartafacci», *Rassegna d'Italia*, 3 (1948), pp. 1048-1056 e 1156-1160.
- CONTINI, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970.
- CONTINI, Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino, 1974 (1ª ed. 1939).
- CONTINI, Gianfranco, e Ludovica Ripa DI MEANA, *Diligenza e voluttà*, Garzanti, Milano, 1989.
- CONTINI, Gianfranco, *Gianfranco Contini (1912-2012). Il giovane Contini*, a cura di C. Ciociola, Edizioni della Normale, Pisa, 2013.

- CROCE, Benedetto, «Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scarafacci degli scrittori», *Quaderni della Critica*, III 9 (1947), pp. 93-94.
- CROCE, Benedetto, *Ariosto*, Adelphi, Milano, 1991.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, «Nel segreto del libro», *Risorgimento liberale*, 22 settembre 1946.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, «La via ai *Promessi Sposi*: Capire distinguendo è un bel capire», *Corriere di Milano*, 30 marzo 1948.
- ECD-DCE: *Edizioni critiche Digitali- Digital Critical Editions. Edizioni a confronto / Comparing Editions*, a cura di P. Italia e C. Bonsi, Sapienza Università Editrice, Roma, 2017.
- GADDA, Carlo Emilio, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Einaudi, Torino, 1983.
- GADDA, Carlo Emilio, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano, 2016.
- ISELLA, Dante, «Nota al testo» a Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Einaudi, Torino, 1983.
- ISELLA, Dante, *Esperienze di Filologia d'autore*, Liviana, Padova, 1987.
- ISELLA, Dante, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino, 2007.
- ITALIA, Paola, *Editing Novecento*, Salerno Edizioni, Roma, 2013.
- ITALIA, Paola, «Stratigrafie e varianti, da Manzoni a Gadda. Nuove prospettive per la Filologia d'autore», in *Quattro conversazioni di filologia*, a cura di V. Fera, S. Villari, P. Italia e G. Frosini, Bulzoni, Roma, 2016, pp. 41-69.
- ITALIA, Paola, «Alle origini della Filologia d'autore. L'edizione del *Codice degli abbozzi* di Federico Ubaldini», in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso e E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2018a, pp. 379-98.
- ITALIA, Paola, «Filologia d'autore, critica genetica e critica delle varianti: diacronia, sincronia e tassonomia», in *Atti del Convegno «Manuscripts italiens du Settecento: une approche génétique», Paris, 19-20 marzo 2015, La Rassegna della Letteratura Italiana*, 2 (2018b), pp. 33-48.
- ITALIA, Paola, e Giulia RABONI, *Che cosa è la Filologia d'autore*, Carocci, Milano, 2016 5<sup>a</sup> ed.
- ITALIA, Paola, e Giulia RABONI, «¿Qué es la Filología de autor?», *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56.
- ITALIA, Paola, e Giulia RABONI, *What is Authorial Philology*, Open Book Publisher, Cambridge, 2021.

- ITALIA, Paola, e Francesca TOMASI, «Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 112-131.
- MANZONI, Alessandro, *Fermo e Lucia*, Edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2006.
- MANZONI, Alessandro, *Gli Sposi promessi*, Edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2012.
- MINISSI, Nullo, «Le correzioni e la critica», *Belfagor*, 3 (1948), pp. 94-97.
- SALVARANI, L., ed., *Federico Ubaldini. I documenti d'amore 1640. Petrarca, il re Roberto, il Tesoretto di Federico Ubaldini*, La Finestra Editrice, Lavis, 2009.
- STOREY, Wayne, «Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 99-105.
- STUSSI, Alfredo, *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*, Il Mulino, Bologna, 1983 (5<sup>a</sup> ed. 2015).
- TROVATO, Paolo, «Su qualche programma informatico di classificazione dei testimoni», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 105-111.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, a cura di J. Robinson, Gallimard, Paris, 1974, vol. 2.
- VALÉRY, Paul, *Préface*, in *ebauche et premiers éléments d'un musée de la Littérature*, a cura di J. Cain, Denoël, Paris, 1938, pp. v-viii.